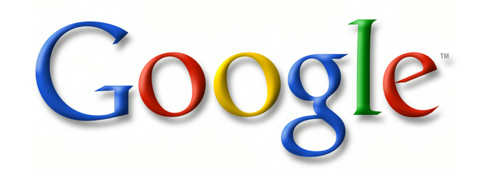


Das internationale Urheberrecht

an

Photographien, musikalischen Aufführungen und Übersetzungen

Inauguraldissertation

zur

Erlangung der Würde eines Doktors beider Rechte

der

hohen staatswissenschaftlichen Fakultät

der

Universität Zürich

vorgelegt von

Alfred Osw. Wyss

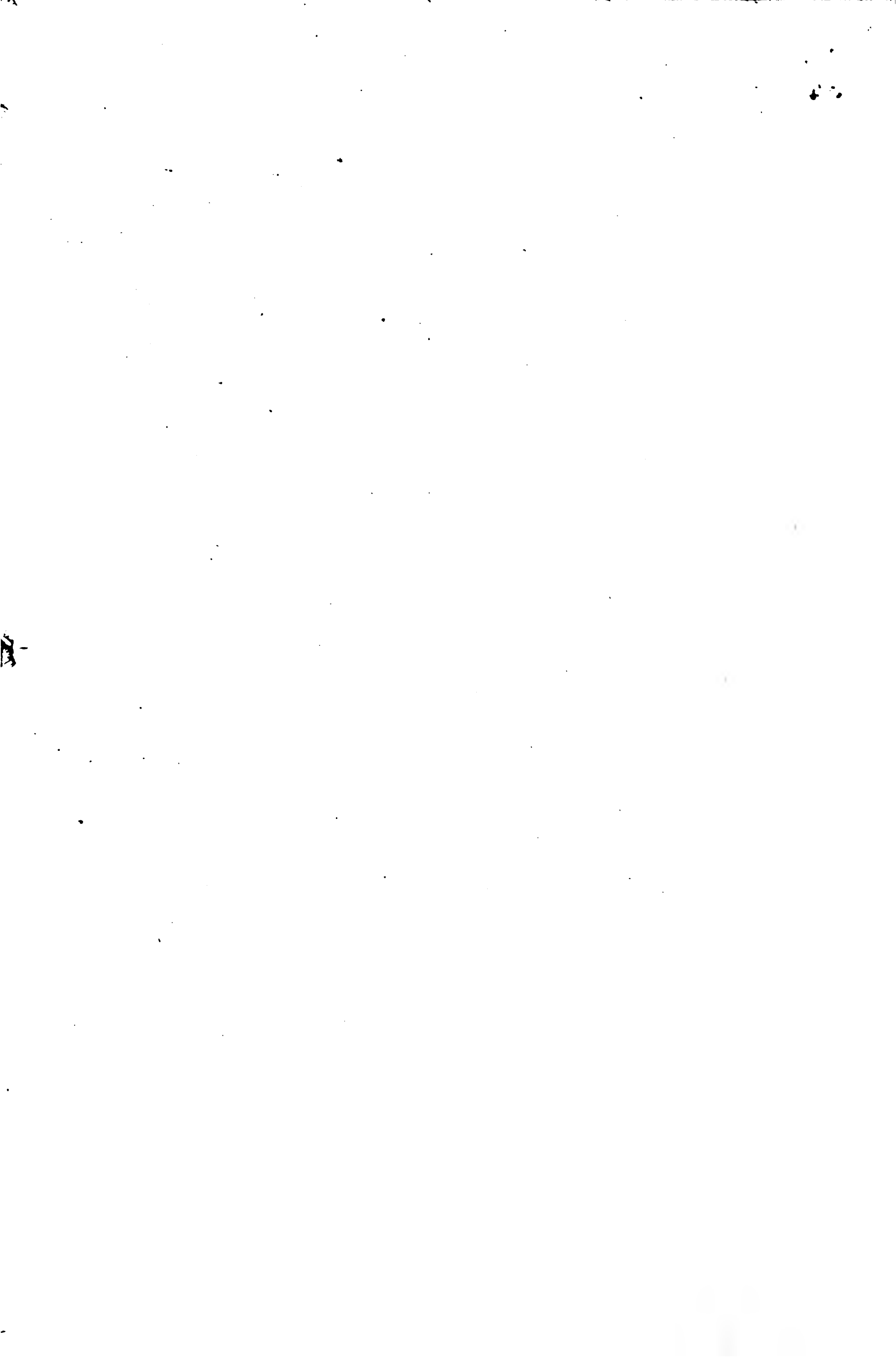
aus Zug.

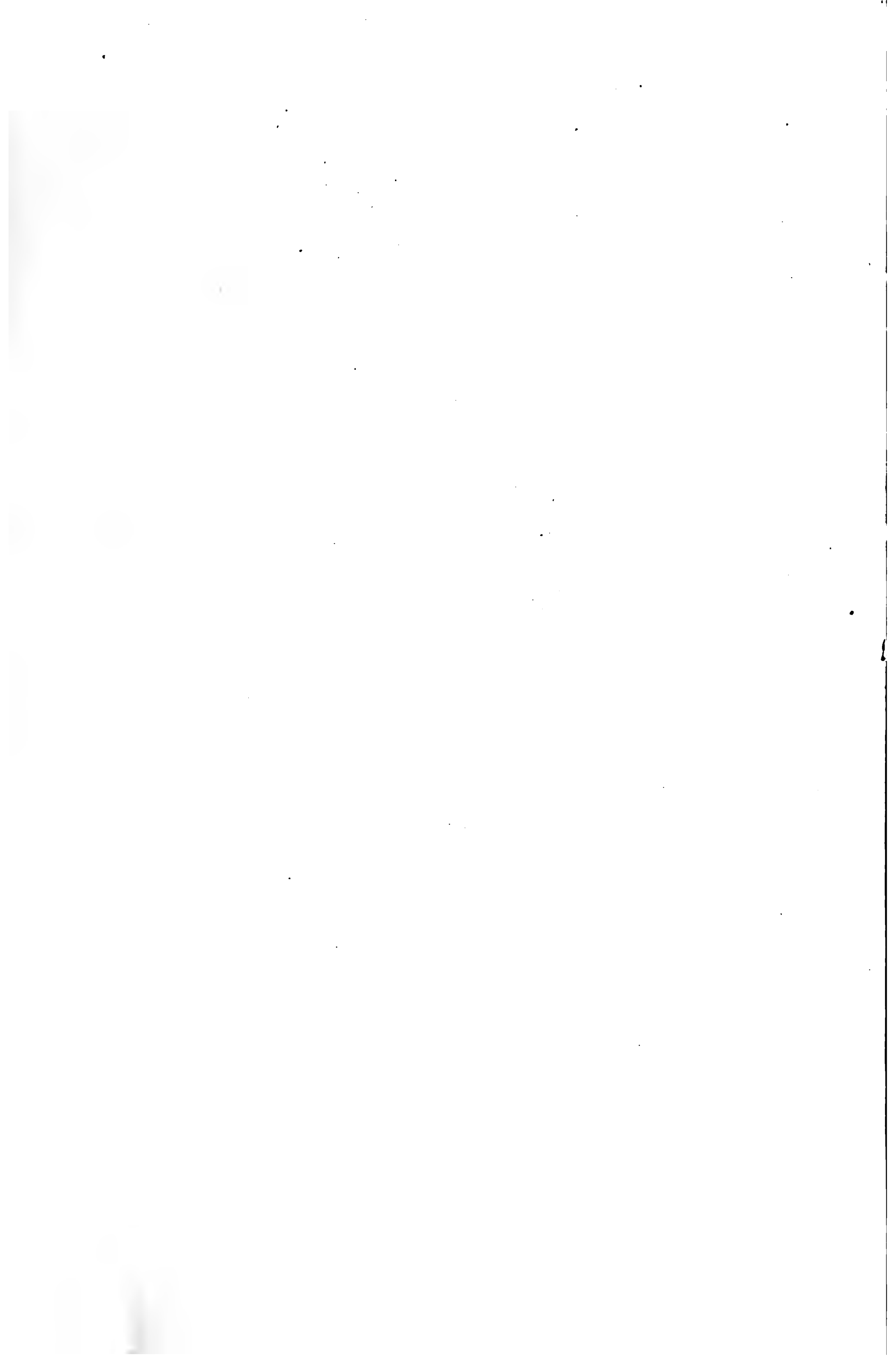
Genehmigt auf Antrag des Herrn Prof. Dr. F. Meili.

Zürich
Druck von F. Schulthess
1898




SIGILLVM ACADEMIAE HARVARDIANAE IN NOV·ANG
CHRISTO ET ECCLESIAE
VE RI TAS





Das internationale Urheberrecht

an

Photographien, musikalischen Aufführungen und Übersetzungen.

Inauguraldissertation

zur

Erlangung der Würde eines Doktors beider Rechte

der

hohen staatswissenschaftlichen Fakultät

der

Universität Zürich

vorgelegt von

Alfred Osw. Wyss

aus Zug.

Genehmigt auf Antrag des Herrn Prof. Dr. F. Meili.

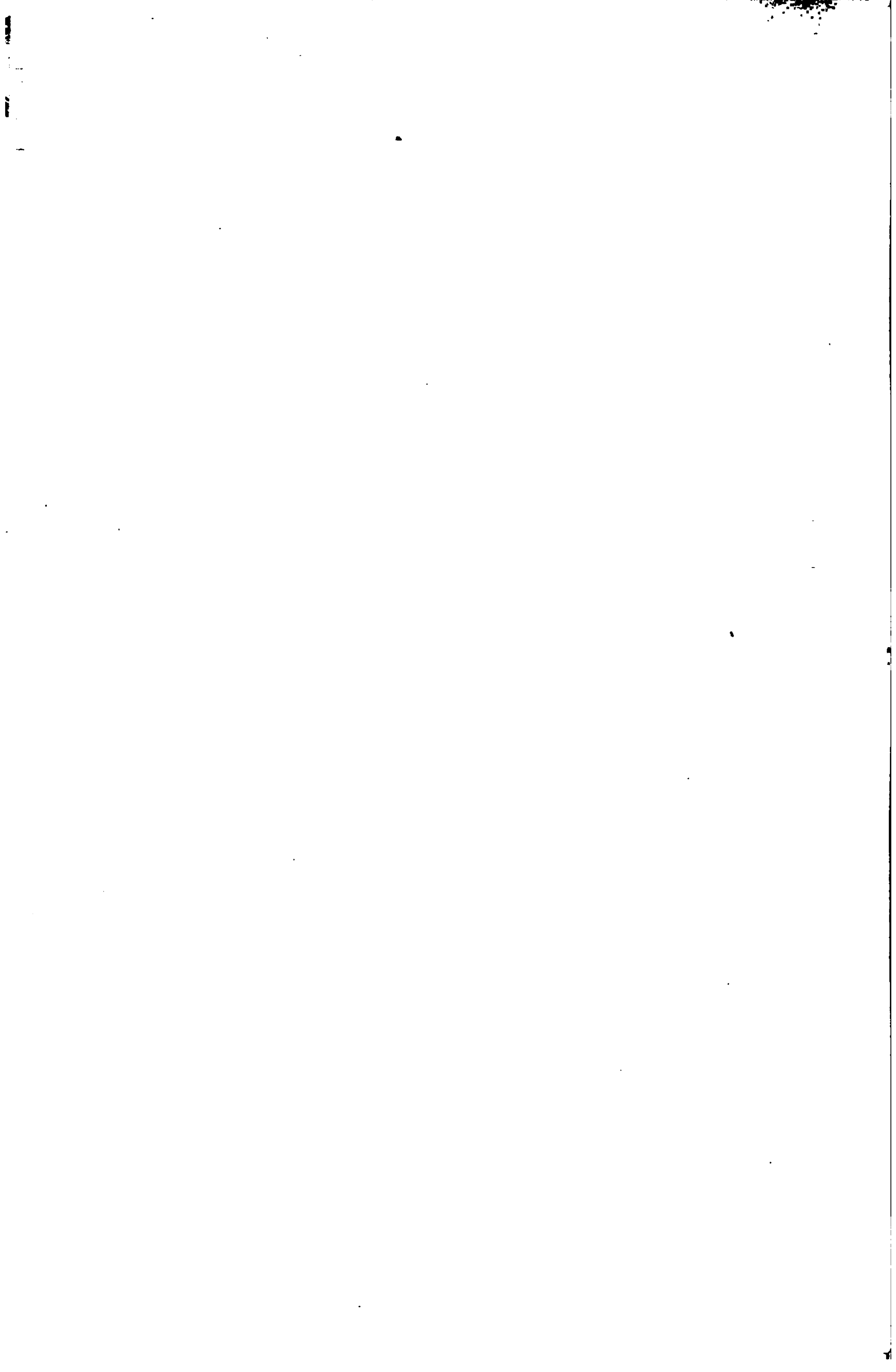
Zürich

Druck von F. Schulthess.

1898.

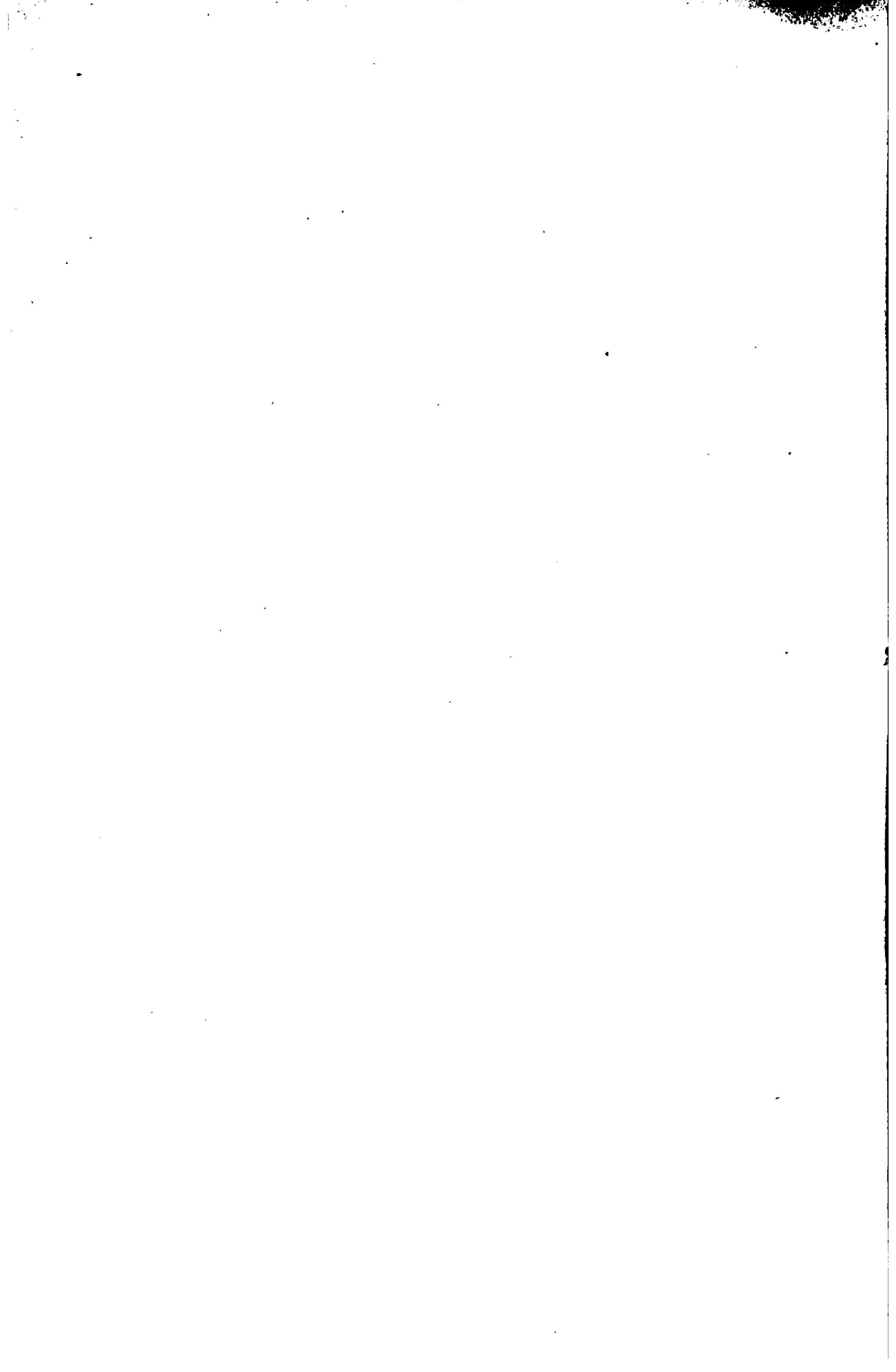
Meinen Eltern

gewidmet.



Bei der Abfassung meiner Dissertation habe ich eine äusserst entgegenkommende Unterstützung gefunden bei der Direktion des «Bureau international pour la protection des œuvres littéraires et artistiques» in Bern. Mit grösster Liebenswürdigkeit erteilte man mir jede gewünschte Information und gestattete man mir die Benützung der reichhaltigen Bibliothek. Ich erfülle daher eine angenehme Pflicht, indem ich an dieser Stelle öffentlich der verehrten Direktion des internationalen Bureaus meinen aufrichtigsten Dank für ihre Bemühungen ausspreche.

Der Verfasser.



Benützte Litteratur.

Sofern die hier aufgezählten Werke später zitiert werden, gebe ich jeweilen nur den Namen des Verfassers an.

Allfeld. Die Reichsgesetze betreffend das litterarische und artistische Urheberrecht. — München 1892.

Bauer. Das musikalische Urheberrecht. — Leipzig 1890.

Bertrand. Du droit de représentation en France des œuvres dramatiques et musicales françaises. — Paris 1896.

Bigeon. La photographie et le droit. 1894.

Bricon. Les droits d'auteur dans les rapports internationaux. 1888.

v. Calcer. Delikte gegen das Urheberrecht.

Cattreux. Etude sur le droit de propriété des œuvres dramatiques et musicales.

Chosson. La propriété littéraire, sa lĕgislation en France et à l'étranger. 1895.

Clunet. Etude sur la convention d'Union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques. 1887.

Collin. Le droit des auteurs et des artistes en droit romain, en droit français et en droit international.

Dambach. Die Gesetzgebung des norddeutschen Bundes betreffend Urheberrecht an Schriftwerken, Abbildungen etc. 1871.

Darras. Du droit des auteurs et des artistes dans les rapports internationaux. 1887.

Le Droit d'auteur. Organe officiel du bureau de l'Union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques. (Bis jetzt 9 Vollbände, seit 1888).

Dunant. Du droit des compositeurs de musique. 1892.

Grunewald. Das Urbeberrecht auf dem Gebiet der bildenden Künste und Photographie. 1888.

Huard et Mack. Répertoire de législation, de doctrine et de jurisprudence en matière de propriété littéraire et artistique. 1895.

Klostermann. Das Urheberrecht an Schrift- und Kunstwerken. 1876.

Kohler, Das Autorrecht; in Iherings Jahrbüchern N. Folge Bd. VI, p. 319 f.

Lentner. Das Recht der Photographie. 1886.

Lyon Cæn et P. Delalain. Lois françaises et étrangères sur la propriété littéraire et artistique. 2 Bände 1889 und Supplement (1890—96) 1896.

Mack. De la perpétuité du droit d'auteur. 1897.
Martin. De la protection des œuvres artistiques et littéraires.
Meili. Die internationalen Unionen über das Recht der Weltverkehrsanstalten und des geistigen Eigentums. 1889.
Neumann. Beiträge zum Schutz der Photographie.
Nicolau. La Propriété littéraire et artistique au point de vue international. 1895.
v. Orelli. Das schweizerische Bundesgesetz betreffend das Urheberrecht. 1884.
Osterrieth. Die Reform des Urheberrechts.
Pouillet. Traité théorique et pratique de la propriété littéraire et artistique. 1879.
v. Püttlingen. Das musikalische Autorrecht.
Renouard. Traité des droits d'auteur. 1838.
Röthlisberger. Schriftstellerische Postulate zur Revision der Berner Konvention. 1893.
Rüfenacht. Das litterarische und künstlerische Urheberrecht in der Schweiz. 1892.
Soldan. L'Union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques. 1888.
Schrank. Der Schutz des Urheberrechts an Photographien. 1893.
Schuster. Das Urheberrecht der Tonkunst. 1891.
Silvy. Des droits des auteurs et des artistes sur leurs œuvres au point de vue international. 1894.
Thomas. La convention littéraire et artistique de Berne. 1894.

Abkürzungen.

E 1883 = Konventionsentwurf der Association, 1883.
E 1884 = Konventionsentwurf der diplomatischen Konferenz von 1884.
E 1885 = Konventionsentwurf der diplomatischen Konferenz von 1885.

Erster Teil.

Die Entwicklungsgeschichte der internationalen Union zum Schutz von Werken der Litteratur und Kunst.

I.

Die Entwicklung der Idee einer internationalen Union zum Schutz des Autorrechts bis zum Jahre 1882.

Dem Beispiel Englands folgend, hatten die meisten europäischen Kulturstaaten seit Anfang dieses Jahrhunderts begonnen, ihren Staatsangehörigen durch die interne Gesetzgebung einen autorrechtlichen Schutz zu gewähren. Allein schon in den Jahren 1830—1850 machte sich eine deutliche Strömung bemerkbar, die den Autorschutz über die engen Grenzen eines einzelnen Landes hinaus auf die Angehörigen anderer Staaten auszudehnen suchte. Diese Bestrebungen wurden gefördert durch die richtige Erkenntnis des einem geistigen Werk innewohnenden internationalen Charakters, anderseits durch die grossartige Entwicklung der modernen Verkehrsanstalten, welche eine, alle Lebensverhältnisse durchdringende Internationalität ungemein begünstigte.

Zur ferneren Vermeidung der zahlreichen Reibungen und Konflikte zwischen den internen Gesetzen über Urheberrecht schlossen daher um die Mitte dieses Jahrhunderts verschiedene Staaten unter sich Litterarverträge ab; andere Länder folgten diesem Beispiel und bald spannte sich ein weites Netz von Staatsverträgen über Europa und Amerika aus. Allerdings wurde

dadurch der Autorschutz der Angehörigen der Vertragsstaaten auf weitere Landkomplexe ausgedehnt und auch bis zu einem gewissen Grad vereinheitlicht; jedoch waren und sind mit diesem System von Einzelverträgen auch wieder grosse Nachteile verbunden. Denn einerseits gibt es oft zu grossen Schwierigkeiten Anlass, bis die Übereinkünfte mit dem Inhalt der internen Gesetze der Vertragsstaaten in gewissem Einklang stehen, sodann liegt auch die Gefahr sehr nahe, dass unklar redigierte Vertragsbestimmungen, je nach den Interessen der einzelnen Kontrahenten von diesen ganz verschieden interpretiert werden. Eine grosse Zahl von Staatsverträgen enthält auch die sog. Meistbegünstigungsklausel, welche dem Richter die weiteste Kenntnis und Prüfung aller Staatsverträge, die sein Land betreffen, auferlegt, und zu den grössten Komplikationen führen kann.

In richtiger Erkenntnis der Mängel des Einzelvertragssystems arbeiteten daher Künstler, Schriftsteller und Jouristen schon seit Jahren daraufhin, alle Kulturstaaten in eine grosse Union zu vereinigen, in der alle Autoren den gleichen Rechtssätzen unterworfen sein sollten; man strebte also mit anderen Worten nach einer internationalen Kodifikation des Urheberrechts. Mit Recht liess man sich bei der Verfolgung dieses Ziels schon damals von den Gedanken leiten, die einige Jahrzehnte später bei der Eröffnung der ersten diplomatischen Konferenz in Bern von Numa Droz in folgende Worte gekleidet wurden:

> «Il n'y a guère de matière du droit qui ait un caractère aussi cosmopolite et qui se prête mieux à une codification internationale que celle qui va nous occuper. Nous vivons dans un siècle où les œuvres du génie littéraire et artistique, de quelque pays qu'ellent proviennent, ne tardent pas à se répandre sur toute la terre, empruntant toutes les langues civilisées, faisant appel à toutes les formes de reproduction. N'est-il pas juste que l'auteur, quelle que soit son origine, conserve un droit sur son œuvre partout où on juge à propos de l'utiliser? Et peut-on admettre que la nature de ce droit varie dans son essence suivant le lieu où l'œuvre se trouve reproduite? Non, il faut bien le reconnaître, les discordances plus au moins grandes qui existent dans les lois actuelles tiennent bien mains à des considérations de principe qu'à des appréciations purement subjectives. A la diversité de règles

arbitraires, il semble possible, il est dans tous les cas désirable de substituer une règle uniforme fondée sur la conscience générale et consacrée par l'assentiment du plus grand nombre».

Um der Forderung nach einem Autorrecht mehr Nachdruck zu verleihen, veranstalteten die interessierten Personenkreise seit den Fünfzigerjahren unseres Jahrhunderts zahlreiche grössere und kleinere Versammlungen und Kongresse, auf denen den Wünschen der Autoren Ausdruck gegeben wurde. Als einer der wichtigsten dieser Kongresse muss vorerst hervorgehoben werden der internationale Kongress in Brüssel (1858). Derselbe bezeichnete in einer seiner Resolutionen als höchst wünschenswert, «que tous les pays adoptent pour la protection des œuvres d'art et de littérature une législation reposant sur des bases uniformes». Obwohl hier von einer internationalen Union gar nichts gesagt ist, so schwebt doch der Gedanke schon in der Luft; es fehlt ihm nur noch die greifbare Form. Es kann daher jene Resolution des Brüsseler Kongresses als der Grundstein betrachtet werden, über dem im Lauf der Jahre das ganze Gebäude der internationalen Union aufgebaut wurde. Doch auch in anderer Beziehung verdient der Kongress, an dem sich 200—300 Schriftsteller und Künstler aller Länder beteiligten, beachtet zu werden, denn der Zusammentritt einer so wichtigen Versammlung gerade in Belgien, das damals für die Hochburg des unberechtigten Nachdrucks galt, musste als erfreulicher Beweis dafür erscheinen, wie tief auch in diesem Land das Bedürfnis nach einer Regelung des Autorrechts empfunden wurde.

Ein weiterer beachtenswerter Kongress fand statt in Antwerpen (1877) zu Ehren des 300. Geburtstages Rubens'. Die Versammlung ersuchte das 1873 in Gent gegründete Institut de droit international, die Ausarbeitung des Projektes eines Universal-Autorgesetzes zu übernehmen. Das Institut, das auf seiner Versammlung in Zürich den Auftrag annahm, arbeitete aber so langsam an dessen Ausführung, dass ihm die später gegründete «Association littéraire et artistique internationale» mit einer praktischen Lösung zuvorkam, bevor nur das Institut über die Grundzüge des Gesetzesentwurfs mit sich im Reinen war.

Kurz nach dem Antwerpener Kongress tagten bei Anlass der Pariser Weltausstellung von 1878 zwei voneinander getrennte Kongresse der Künstler und der Schriftsteller in Paris.

Beide waren von hoher Bedeutung für die Entstehung der internationalen Union zum Schutz des Autorrechts.

Der artistische Pariser Kongress von 1878 bezeichnet den Markstein, von dem an sich der Gedanke des Abschlusses einer internationalen Union und dessen allmälige Realisierung klar und deutlich bis in die Gegenwart verfolgen lässt. Zum erstenmal wurde auf dem Kongress jener Idee durch folgende Resolution eine positive Fassung gegeben: «Il est à désirer qu'il se constitue entre les divers États de l'Europe et d'outre-mer une Union générale qui adopte une législation uniforme en matière de propriété artistique».

Vielleicht hätte dieser Wunsch noch lange auf seine Erfüllung warten können, wenn nicht der gleichzeitig in Paris tagende litterarische Kongress die rühmlichst bekannte «Association littéraire et artistique internationale» ins Leben gerufen hätte. Diese Vereinigung, die den Autoren der ganzen Erde offen stehen sollte, wurde zu dem Zweck begründet, auf ihren jährlich einmal stattfindenden Konferenzen das Prinzip des internationalen Schutzes des Autorrechts weiter zu entwickeln und zu verfechten. Indem die Association später einen Konventionstext ausarbeitete, der als Grundlage für die internationale Union genommen wurde, hat sie schon einen grossen Teil ihrer wichtigen Aufgabe verwirklicht und sich die dankbare Anerkennung weiter Kreise der Menschheit erworben [1].

Die Verwirklichung der Idee einer internationalen Union zum Autorschutz wurde unternommen auf der Versammlung der Association in Rom (1882). Nachdem die Konstituierung der Union gründlich durchberaten worden war, stellte Dr. P. Schmidt im Namen der deutschen Schriftsteller folgenden, wichtigen Antrag:

«Considérant que la nécessité de la protection de la propriété intellectuelle est la même dans tous les pays;

considérant que la satisfaction complète de cette nécessité ne pourra être obtenue que par l'adoption des délégués de

---

[1] In diesem Sinne lässt sich mit Meili (die internationalen Unionen p. 38) sagen, die jetzige Union verdanke wesentlich der Privatinitiative, nämlich der «Association littéraire internationale», ihre Entstehung.

tous les Gouvernements, et la mise en vigueur commune, dans tous les États contractants, d'une Union de la propriété littéraire, semblable à celle par laquelle a été créé l'Union postale;

considérant qu'une pareille Union doit être basée sur les idées et les vœux de tous les groupes d'intéressés, non seulement ceux des hommes de lettres, mais également ceux des libraires-editeurs, des compositeurs et des éditeurs de musique; que la question n'est pas à l'ordre du jour du congrès et qu'il est nécessaire, de la soumettre aux groupes qui sont en situation de fair valoir les vœux et les idées des libraires-éditeurs, des compositeurs et des éditeurs de musique, specialement convoqués à cet effet:

Le congrès demande que le bureau de l'Association littéraire internationale soit chargé de prendre les mesures nécessaires pour provoquer, dans la presse de tous les pays, une discussion, aussi étendue et aussi approfondie que possible, de la question de la formation d'une Union de la propriété littéraire, et pour que, en un lieu et à une date qui seront ultérieurement fixés, une Conférence, composée des organes et des représentants des groupes intéressés, se réunisse pour discuter et se concerter sur un projet de création d'une Union de la propriété littéraire.»

Diese Resolution wurde von der Versammlung ohne weiteres angenommen und man ging auch gleich an die praktische Ausarbeitung. Die Association setzte zum Zweck der Festsetzung eines Unionsprojektes eine besondere Kommission ein, die das Ergebnis ihrer Arbeit bei der nächsten, in Bern stattfindenden Konferenz zur Prüfung und Begutachtung vorlegen sollte. Als Präsident der Spezialkommission war der bekannte Autorrechtsschriftsteller Pouillet ernannt; als Sekretär fungierte Clunet. Beide Männer boten für das Gelingen der gestellten Aufgabe volle Garantie.

II.

Die Konferenz der Association in Bern, 1883. Der erste Entwurf zu einer internationalen Union für den Schutz des Urheberrechts.

Dem Beschluss des Kongresses von Rom gemäss versammelte sich 1883 die Association in Bern, um hier den von ihrer Kommission ausgearbeiteten Entwurf[2] einer internationalen Union zum Schutz des Autorrechtes zu beraten und endgültig festzusetzen.

Zum Präsidenten der Berner Konferenz, an der sich die Schweiz offiziell vertreten liess, wurde Bundesrat Numa Droz ernannt, der auch auf allen drei folgenden diplomatischen Konferenzen in Bern die Ehre hatte, den Präsidentenstuhl einzunehmen. Durch seine Geschicklichkeit in der Leitung der Versammlungen half denn auch Numa Droz in anerkennenswerter Weise mit, manche klaffende Meinungsverschiedenheiten zwischen den Konferenzteilnehmern zu überbrücken, wodurch er sich ein grosses Verdienst um den ungestörten, raschen Fortgang der unternommenen Arbeiten erwarb.

Mit Recht verzichtete man auf den Kongress von 1883[3] auf den Erlass einer vollständigen, internationalen Autorrechtsgesetzgebung, die zur Zeit wohl wenig Aussicht auf praktischen Erfolg gehabt hätte. Dagegen betonte Pouillet, es sei Aufgabe der Konferenz, eine Einigung möglichst vieler Nationen über die wichtigsten Prinzipien des internationalen Urheberrechts zu erzielen. Namentlich sei eine Verständigung darüber notwendig, dass einerseits der Autor nur die Formalitäten seines Ursprungslandes erfüllen müsse, um im ganzen Unionsgebiet geschützt zu sein; anderseits sei eine Gleichstellung des Übersetzungsrechts des Autors mit seinem Vervielfältigungsrecht ein unbedingtes Erfordernis. Die von Pouillet geäusserten Wünsche wurden denn auch in der That erfüllt.

In a. 1, E 1883 sprach die Konferenz das weitherzige Prinzip aus, dass alle Autoren, ohne Rücksicht auf ihre Nationalität, für ihre in einem Verbandsland erschienenen oder aufgeführten

---

[2] Wir bezeichnen der Kürze wegen diesen Entwurf von 1883 mit «E 1883».

[3] Über die Verhandlungen der Berner Konferenz von 1883 vgl.: Bulletin de l'Association littéraire internationale. No. 18, 1883.

Werke in allen andern Vertragsstaaten den gleichen Schutz geniessen sollen wie die einheimischen Autoren, und dies unter der einzigen Bedingung, dass die vom Ursprungsland des Werkes vorgeschriebenen Formalitäten erfüllt worden sind. Von grosser praktischer Bedeutung war auch, dass zur Schutzerlangung im ganzen Unionsgebiet nur noch die Erfüllung der Formalitäten des Ursprungslandes gefordert wurde, denn dadurch wurden die Autoren von der schweren, fast unmöglichen Pflicht entbunden, in jedem Land dessen Formalitäten beobachten zu müssen, wie dies die meisten Staatsverträge und internen Gesetze vorschreiben.

Der zweite Wunsch, auf dessen Annahme besonderes Gewicht gelegt wurde, betraf das unbeschränkte Übersetzungsrecht des Autors. Dieses Prinzip wurde von der Konferenz ohne erheblichen Widerstand adoptiert und in a 5, E 1883 ausgesprochen. Allerdings erhoben sich im Schosse der Konferenz begründete Zweifel darüber, ob jener Grundsatz angesichts der grossen Verschiedenheiten der internen Gesetzgebungen in dieser Frage von einer Staatenkonferenz dereinst auch werde sanktioniert werden. Allein man entschied sich doch für die Aufrechterhaltung des Grundsatzes, weil es nur eine Frage der Zeit sein könne, bis dem Autor ein ausschliessliches Übersetzungsrecht zugestanden werde. Diese Behauptung wurde namentlich auf die Tatsache gestützt, dass sich unverkennbar eine Tendenz nach Verlängerung der Fristen geltend mache, die bis anhin für die Dauer des Übersetzungsrechtes geltend waren.

In a. 6, E 1883 wurde die autorisierte Übersetzung denselben Rechtsregeln unterworfen wie ein Originalwerk.

Neben diesen Hauptprinzipien, die das Unionsprojekt von 1883 ausdrückt, sind noch einige Detailfragen geordnet worden, die hervorgehoben zu werden verdienen.

In a. 2, E 1883 werden die zu schützenden Werke aufgezählt. Die Konferenz nannte hier aber absichtlich die photographischen Werke nicht, ohne sich jedoch dadurch über deren mehr oder minder künstlerischen Charakter aussprechen zu wollen. Dagegen sollten die Architekturwerke unter die schutzberechtigten Werke fallen.

In a. 7_2, E 1883 wird die Adaptation, jene gefährliche und perfide Nachahmung von Theaterstücken, dem Nachdruck

gleichgestellt. Die Konferenz versuchte jedoch nicht, eine genaue Definition des Wortes «Adaptation» zu geben.

Von einiger Bedeutung ist endlich auch a. 9 E 1883, wonach einzelne Unionsstaaten unter sich Spezialverträge schliessen dürfen, soweit dieselben dem Unionsvertrag nicht widersprechen. Diese Bestimmung, mit der man namentlich solche Staatsverträge begünstigen wollte, die für die Autoren vorteilhafter lauten als die internationale Übereinkuft selbst, wurde der Konvention über industrielles Eigentum entnommen.

Die übrigen Bestimmungen des Entwurfes von 1883, der im ganzen zehn Artikel umfasst, sind prinzipiell weniger wichtig und finden sich meist wieder in den spätern Unionsentwürfen, wo wir ihnen gelegentlich begegnen werden. Sie beziehen sich auf den Schutz von Manuskripten (a. 3); auf die Stellung der Rechtsnachfolger der Autoren (a. 4); auf die rückwirkende Kraft der Konvention (a. 8) und auf die Schaffung eines internationalen Bureaus und die Bestimmung seiner Funktionen (a. 10).

Bei einer Zusammenfassung der Resultate der Konferenz von 1883 muss man gestehen, dass sie von einer liberalen Gesinnung diktiert wurden und dass durch die Annahme des Entwurfes der Association seitens der europäischen Staaten eine wesentliche Besserung der internationalen Rechtsstellung der Autoren erzielt worden wäre. Zwar existierten noch bedeutende Lücken im Aufbau des Unionsprojektes von 1883, was ihm aber kaum als Fehler angerechnet werden darf, da die Konferenz absichtlich vermied, auf Detailfragen einzugehen. Wenn man dagegen dem Projekt der Association einen begründeten Vorwurf machen will, so muss gesagt werden, dass sich die Konferenz bei Fixierung der Rechtssätze zu sehr auf den rein theoretischen Standpunkt stellte. Darin lag die grosse Gefahr, es würden die weitherzigen Endergebnisse der Konferenz von 1883 wohl kaum in ihrem ganzen Umfang erhalten werden können, sobald man das Gebiet der reinen Theorie verlassen und in jene Sphäre übertreten musste, wo die positiven Wünsche und Forderungen der einzelnen Staaten eine praktische Berücksichtigung verlangen. Diese Gefahr kannte man übrigens auf dem Berner Kongress von 1883; Numa Droz gab den aufgetauchten Befürchtungen, aber auch den Hoffuungen, die sich an den ersten

Entwurf zur internationalen Union knüpften, in seiner Schlussrede folgenden Ausdruck:

«Peut-être même, quelque mesure et quelque sobriété que vous vous soyez imposées à vous-mêmes, reprenant le cours de vos désirs bien légitimes, faudra-t-il se résigner à laisser de côté, pour le moment, dans la négociation diplomatique de la convention, tout ce qui serait de nature à empêcher l'adhésion de la majorité des États ou des États les plus importants. Mais vous savez qu'il faut un commencement à toute chose; les solutions que l'avenir tient en réserve veulent être doucement sollicitées et amenées; il ne sert à rien de vouloir les faire éclore lorsque l'heure n'est pas venue et le meilleur moyen de faire disparaître les aspérités et les non-sens législatifs auxquels nous nous heurtons à juste titre, le meilleur moyen d'amener le principe sacré de la propriété littéraire et artistique au point de son entier épanouissement, c'est d'engager, par une Union générale, tous les états à reconnaître que l'auteur d'une œuvre de cette nature, quelque soit sa nationalité et le lieu de reproduction, doit être naturellement et pleinement protégé à l'égal des ressortissants de chaque nation, car l'œuvre du génie de l'homme, une fois qu'elle a vu le jour, ne peut plus être restreinte à un seul pays et à une seule nationalité.»

Das von der Association genehmigte Konventionsprojekt von 1883 wurde dem schweizerischen Bundesrat übergeben und dieser mit der ehrenvollen Mission betraut, auf Grund der im Entwurf ausgesprochenen Prinzipien den Plan einer internationalen Union bei den einzelnen Staaten auf diplomatischem Weg anzuregen. In Ausführung dieses Auftrages richtete der Bundesrat am 3. Dezember 1883 an die Regierungen aller zivilisierter Länder eine Zirkularnote, die auf die Vorzüge einer solchen Union hinwies, in der aber auch die Schwierigkeiten, die sich der Verwirkwirklichung eines solchen Planes entgegenstellten, nicht verheimlicht wurden. Der Bundesrat lud die fremden Regierungen ein, ihm ihre Ansichten über das Projekt mitzuteilen; sollte dasselbe günstige Aufnahme finden, so beabsichtigte er im nächsten Jahr eine diplomatische Konferenz in Bern abzuhalten. Der Note wurde noch der Text des Konventionsentwurfes von 1883 beigefügt.

III.

Die erste diplomatische Konferenz zum Schutz des Autorrechts in Bern, 8.—19. September 1884.[4]

Die Zirkularnote des Bundesrates vom 3. Dezember 1883 wurde von der Mehrzahl der fremden Regierungen sehr günstig aufgenommen. Argentinien, Columbia, Deutschland, Frankreich, England, Guatemala, Italien, Luxemburg, Salvador, Schweden und Norwegen erklärten sogleich, sich an einer Konferenz beteiligen zu wollen.

Eine ablehnende Antwort erhielt der Bundesrat von den Republiken St. Domingo, Nicaragua und Mexico, ferner von Griechenland und Dänemark. Letzteres Land wollte sich an keinen Verhandlungen auf Grund des Konventionsprojektes von 1883 beteiligen, weil dasselbe in zu grossem Widerspruch stand mit dem dänischen Urheberrechtsgesetz. Was Griechenland betrifft, so lehnte dasselbe seine Teilnahme an der Konferenz ab, weil es überhaupt noch kein Gesetz über die zu behandelnde Rechtsmaterie besass.

Auch die Vereinigten Staaten von Nordamerika nahmen gegenüber dem Projekt einer internationalen Union eine etwas misstrauische und abwartende Haltung ein. Sie erklärten zwar, prinzipiell damit einverstanden zu sein, dass die Autoren, ohne Rücksicht auf ihre Nationalität, überall wie die Einheimischen geschützt werden sollen; jedoch sei aus praktischen Gründen sehr an der Durchführbarkeit dieses Satzes zu zweifeln.

Andere Staaten endlich beantworteten die Note des Bundesrates gar nicht; jedoch schickten doch einige derselben ihre Vertreter an die Konferenz, so Östreich-Ungarn, Belgien, Costa Rica, Haïti, Paraguay und die Niederlande.

Der schweizerische Bundesrat, ermutigt durch die günstige Aufnahme, die sein Vorschlag im allgemeinen gefunden hatte, beschloss nun eine diplomatische Konferenz auf den 8. September 1884 nach Bern zusammenzuberufen. Am 28. Juni 1884 schickte er zu diesem Zweck die Einladungen an die fremden Regierungen. In dieser Note wurde betont, dass die Resultate der abzuhal-

---

[4] Vgl. Actes de la Conférence internationale de Berne. 1884.

tenden Konferenz nur provisorisch und für die Staaten nicht rechtsverbindlich sein sollten. Erst nach einer Prüfung der Konferenzbeschlüsse durch die verschiedenen Regierungen werde zu erörtern sein, ob der endgültige Abschluss einer allgemeinen Union möglich sei.

Hierauf brachte der Bundesrat an dem Unionsprojekt der Association noch einige unwesentliche Änderungen an und schickte dann dieses Programm, das den Konferenzberatungen als Grundlage dienen sollte, am 22. August 1884 den fremden Staaten zu.

Dreizehn Länder meldeten ihre Vertreter zu der Konferenz von 1884 an. Als dieselbe aber am 8. September eröffnet wurde, erschienen nur die Delegierten folgender zehn Staaten: Belgien, Costa-Rica, Deutschland, England, Frankreich, Haïti, Niederlande, Östreich-Ungarn, Schweden und Norwegen, und Schweiz. Die Vertreter von Argentinien, Brasilien, Portugal, Paraguay, Salvador und Spanien konnten aus verschiedenen Gründen nicht erscheinen. Auch Italien war damals nicht in der Lage, sich vertreten zu lassen; jedoch erklärte die italienische Regierung offiziell, sie sei dem Abschluss einer Konvention zum Schutz des Autorrechts sehr geneigt und behalte sich das Recht vor, den Beschlüssen der Konferenz später beizutreten.

Nach Eröffnung der Konferenz durch den Präsidenten Numa Droz legte die deutsche Delegation einen von ihr ausgearbeiteten Fragebogen über die wesentlichsten Streitfragen auf dem Gebiet des Autorrechts vor; zugleich beantragte sie, es solle die Konferenz jetzt schon die Kodifikation des Autorrechts anstreben, die für das ganze künftige Unionsgebiet in uniformer Weise und in Rahmen einer Konvention verbindlich sein sollte.

Allein dieser Antrag fiel auf lebhaften Widerstand. Angesichts der grossen Differenzen zwischen den einzelnen Urheberrechtsgesetzen fand man jene Idee noch verfrüht. Mit Recht sagte der französische Delegierte Ulbach: «Il ne faut pas violenter le temps.» Man beschloss daher, das vom schweizerischen Bundesrat modifizierte Unionsprojekt der Association als Basis der Beratungen zu nehmen, indem nochmals betont wurde, im gegenwärtigen Augenblick müsse vor allem eine Union gegründet werden, der möglichst viele Staaten beitreten können und deren weitere Entwicklung dann von selbst zur gewünschten Uniformität führe.

Die Konferenz gab dieser Ansicht in folgenden Resolutionen Ausdruck:

1° Il y a lieu de jeter les bases d'une convention internationale qui puisse rencontrer l'adhésion immédiate du plus grand nombre d'Etats.

2° Il y a lieu également de formuler des vœux relativement aux principes dont l'introduction uniforme dans les lois et conventions est recommandée aux Etats.

Nach Erledigung aller Vorberatungen ging die Konferenz auf ihre Hauptaufgabe über, das vom Bundesrat vorgelegte Unionsprojekt zu prüfen. Wie wir in folgendem sehen werden, führte diese Prüfung zu wesentlichen Abänderungen des Entwurfes von 1883.[5]

Schon die Voraussetzungen des internationalen Autorschutzes erlitten durch die Konferenz wesentliche Modifikationen. Während a. 1, E 1883 alle Autoren, ohne Rücksicht auf ihre Nationalität, unter gewissen Bedingungen schützte, bestimmt nun a. 2, E 1884, dass nur die einem Verbandsland angehörenden Autoren geschützt werden, wenn sie ihre Werke auf Unionsgebiet veröffentlichen. Sie sollen prinzipiell den Einheimischen gleichgestellt sein; jedoch ist für die Schutzdauer die Schutzfrist des Ursprungslandes des Werks massgebend; sie darf in den übrigen Ländern nicht überstiegen werden.

Diese Abänderungen wurden namentlich auf den Wunsch Deutschlands vorgenommen, den allerdings auch andere Staaten unterstützten. Die Franzosen hatten lebhafte, aber vergebliche Opposition gemacht.

Um der französischen Rechtsanschauung ein Zugeständnis zu machen, wurde vom Prinzip des a. 2 in a. 3 E 1884 eine Ausnahme statuiert, indem dort nämlich bestimmt wird, es solle a. 2 auch auf die Verleger solcher litterarischer und künstlerischer Werke Anwendung finden, die zwar in einem Verbandsland publiziert sind, deren Autoren aber keinem Verbandsland angehören. Die Nationalität des Verlegers sollte gleichgültig

[5] Wir bezeichnen den Unionsentwurf, den die Konferenz von 1884 ausarbeitete, mit «E 1884».

sein; seine Schutzberechtigung werde durch eine feste und dauernde Geschäftsniederlassung auf Unionsgebiet begründet.

Nebenbei bezweckte die Konferenz mit a. 3 E 1884 auch eine kleine Begünstigung der inländischen Verleger auf Kosten der nicht-unionistischen Verlagsanstalten. Man wollte dadurch auf die ausser der Union stehenden Länder einen sanften Druck ausüben, um sie zum Beitritt zu bewegen.

Die Bestimmungen der a. 2 und a. 3 E 1884 sollten nicht als prinzipiell aufzufassen sein; sie waren das Produkt reiner Opportunitätsgründe. Man erkannte wohl die Mängel des in a. 2 niedergelegten Grundsatzes, die aber auch beim System der völligen Gleichstellung der fremden mit den einheimischen Autoren vorkommen. Bei beiden Theorien kommt eben der Übelstand vor, dass ein Werk in einem Land noch geschützt werden kann, während es in dem andern Land schon Gemeingut ist. Diesem Mangel wird aber erst abzuhelfen sein, wenn für das ganze Unionsgebiet eine uniforme Schutzfrist fixiert werden kann, wofür im Jahr 1884 noch keine Aussicht bestand.

Ein kleiner Fortschritt gegenüber dem Projekt von 1883 macht sich bemerkbar in der Frage über die Umgrenzung des Autorschutzes. Zwar zählte die Konferenz von 1884 in a. 4 E 1884 unter den schutzberechtigten Werken die Photographie noch nicht ausdrücklich auf, wie dies Frankreich vorgeschlagen hatte. Jedoch war man darüber einig, dass autorisierte Photographien eines noch geschützten Kunstwerks so lange geschützt sein sollten, wie das Originalwerk selbst. Ausserdem reservierten sich die Regierungen der Verbandsländer in No. 4, Schlussprotokoll, E 1884, das Recht, später durch gemeinsame Spezialbestimmungen einen gegenseitigen Schutz der photographischen Werke zu statuieren.

Besonders lebhafte Kontroversen erhoben sich bei der Regulierung des Übersetzungsrechts, deren Resultat eine ganz erhebliche Abweichung vom Prinzip der Gleichstellung des Übersetzungsrechts mit dem Vervielfältigungsrecht bedeutete, wie es in a. 5 E 1883 garantiert worden war. Drei verschiedene Theorien über Behandlung des Übersetzungsrechts wurden an der Konferenz von 1884 aufgestellt und verfochten:

a. Deutschland schlug in seiner früher erwähnten Fragensammlung vor, dem Schriftsteller solle vom Zeitpunkt der Pub-

likation der Übersetzung an ein ausschliessliches Übersetzungsrecht während 10 Jahren garantiert werden, jedoch nur unter der Bedingung, dass die Übersetzung spätestens 3 Jahre nach Publikation des Originalwerks veröffentlicht werde. Dieser Theorie zufolge wäre also der Autor im Maximum während 13 Jahren in seinem ausschliesslichen Übersetzungsrecht geschützt.

b. Die schwedische Delegation proponierte eine ähnliche Lösung. Nach ihrer Meinung sollte das Übersetzungsrecht während 10 Jahren seit Publikation des Originalwerks geschützt sein; doch ist in dieser Frist eine dreijährige Frist inbegriffen, in welcher die Übersetzung veröffentlicht werden muss, um geschützt zu werden.

c. Diesen beiden Theorieen stand scharf die französische Rechtsanschauung gegenüber, welche unbedingte Gleichstellung des Übersetzungsrechts mit dem Vervielfältigungsrecht forderte. Dieses Prinzip war damals schon in Frankreich, Spanien und auch im französisch-spanischen und französisch-belgischen Staatsvertrag anerkannt. Auch die Schweiz und Deutschland erklärten auf der Konferenz die prinzipielle Zustimmung zu jenem Grundsatz. Deutschland knüpfte jedoch an dessen Genehmigung die Bedingung, dass alle Unionsländer dem Gleichstellungsprinzip zustimmen. Da sich aber verschiedene Staaten weigerten, dies zu thun, wurde auch Deutschlands Erklärung wertlos. Frankreich liess daher seinen Antrag fallen und mit sechs gegen drei Stimmen und drei Stimmenthaltungen wurde der unter a) erwähnte Vorschlag Deutschlands von der Konferenz angenommen.

Diese Lösung der Übersetzungsfrage durch die Konferenz erlitt später, namentlich von Seite der Franzosen sehr heftige Angriffe. Dabei übersah man aber gänzlich, dass a. 6 E 1884 gemäss ausdrücklicher Erklärung nur ein Minimum des Übersetzungsschutzes darstellen sollte. Laut Zusatzartikel E 1884 blieben also alle günstiger lautenden Bestimmungen der Staatsverträge und internen Gesetze unverändert zu Gunsten der Autoren bestehen.

Mit Einstimmigkeit wurde sodann wieder den autorisierten Übersetzungen derselbe Schutz garantiert, wie Originalwerken (a. 7 E 1884).

In den aa. 8—10 E 1884 findet sich die Regelung der **erlaubten Benützung fremder Geisteswerke**, worüber

das Konventionsprojekt von 1883 gar keine Bestimmungen enthielt. Trotz eifrigen Widerspruchs Frankreichs, das in der unerlaubten Benützung fremder Werke eine Verkennung der Natur des Autorrechts und eine schwere Schädigung der Autoren selbst erblickte, setzte namentlich Deutschland, assistiert von den meisten andern Ländern die Annahme jener drei Artikel durch. Übrigens befanden sich Bestimmungen ähnlichen Inhalts in den meisten der damaligen Staatsverträge. Die durch die erwähnten Artikel ausgesprochenen Rechtssätze haben folgenden Inhalt:

a) a. 8 E 1884 gestattet die ganze oder teilweise Veröffentlichung fremder Werke, sofern dies zu Zwecken des Unterrichts oder der Wissenschaft geschieht. Auch die Veröffentlichung von sog. Chrestomathieen ist gestattet. Jedoch muss in allen Fällen die Quelle oder doch der Name des Autors des benützten Werkes angegeben werden.

b) Zeitungsartikel, ausgenommen Roman-feuilletons und Artikel über Kunst und Wissenschaft, dürfen auf Unionsgebiet nachgedruckt werden; der Autor kann dies aber durch ein ausdrückliches Verbot verhindern. Ein solches Verbot ist aber ungültig für Artikel politischen Inhalts (a. 9 E 1884).

c. Ohne Genehmigung des Autors dürfen keine sog. Musikarrangements veröffentlicht werden, die Musikmotive noch geschützter Kompositionen enthalten oder diese letztern selbst irgendwie modifizieren. Das richterliche Ermessen soll entscheiden, wann ein Musikarrangement als neues, selbständiges Werk zu betrachten ist. (a 10, E 1884).

Bei der Regelung der Frage des Aufführungsrechts war die Konferenz darüber einig, dass die Autoren dramatischer und dramatisch-musikalischer Werke in ihrem Aufführungsrecht unter denselben Voraussetzungen geschützt sein sollten wie in ihren übrigen Rechten. Jedoch erhoben sich Meinungsdifferenzen bei Behandlung des musikalischen Aufführungsrechts. Nach deutsch-rechtlicher Anschauung müssen die Komponisten sich das musikalische Aufführungsrecht ausdrücklich vorbehalten, sonst wird es Gemeingut. Die Franzosen suchten die Aufnahme dieses Prinzips in die Union zu hindern. Da aber Deutschland erklärte, bei Annahme des Prinzips vom unbeschränkten Aufführungsrecht des Komponisten könne es der Union nicht bei-

treten, so vermied die Konferenz diese Gefahr, indem sie sich im Sinne der deutschen Rechtsauffassung aussprach. (a 11, E 1884).

Mit der Behandlung der Frage der Adaptation kehrte die Konferenz wieder auf einen Punkt zurück, der schon im Jahr 1883 erörtert worden war. Damals hatte man die Adaptation ohne weiteres dem Nachdruck gleichgestellt. Jetzt fand man diese Lösung aber nicht mehr richtig, indem namentlich die Unmöglichkeit einer genauen Definition des Wortes «Adaptation» betont wurde. Dieser Begriff könne zwar einen verborgenen und daher strafbaren Nachdruck bezeichnen; ebensogut aber könne durch eine Adaptation eine so wesentliche Umarbeitung des Originalwerks stattfinden, dass dadurch ein ganz neues, schutzberechtigtes Werk entstehe. Die französische Delegation teilte aber diese Meinung nicht und versuchte, verschiedene Definitionen des Begriffs «Adaptation» zu geben, die der Konferenz aber alle als nicht genügend erschienen. Infolgedessen beschloss man, den Richter im Einzelfall nach freiem Ermessen beurteilen zu lassen, wann in einer indirekten, unberechtigten Aneignung eines fremden Werks eine strafbare Adaptation zu erblicken sei. (No. 3, Schlussprotokoll E 1884).

Ein Frage, die namentlich von Bedeutung war für die schweizerische Musikdosenfabrikation ist endlich noch geordnet in No. 2, Schlussprotokoll E 1884, indem für die Fabrikation und den Verkauf von Musikinstrumenten (Spieldosen, Drehorgeln), die auf mechanischem Weg geschützte Musikwerke wiedergeben, nicht als musikalischer Nachdruck erklärt wird.

Was die übrigen Artikel des E 1884 betrifft, so sind sie teils administrativer Natur (wie a 17 und No. 5, Schlussprotokoll E 1884), teils beziehen sie sich auf das Verhältnis der internationalen Konvention zu den internen Gesetzen oder auf die praktische Weiterausbildung der Konvention. Von Einfluss auf die Theorie des Autorrechts sind alle jene Bestimmungen nicht, und bei ihrer Fixierung erhoben sich in der Konferenz auch keinerlei Meinungsverschiedenheiten. Die aa 12—21 E 1884 finden sich alle fast unverändert im endgültigen Konventionstext von 1886 wieder, wo wir gelegentlich auf sie zu sprechen kommen werden.

Nachdem die Konferenz den vorläufigen Text zu einer internationalen Konvention fertig redigiert hatte, richtete sie an die

Regierungen aller Länder eine Resolution, in der die wichtigsten Postulate für die künftige Entwicklung der Union folgendermassen bezeichnet und begründet wurden:

«La conférence internationale pour la protection des droits d'auteur,

vu la diversité des dispositions en vigueur dans les différents pays relativement à plusieurs points importants de la législation sur la protection des droits d'auteur,

considérant que, si désirable que soit l'unification des principes qui régissent la matière, une convention réglant ces points d'une manière uniforme ne rencontrerait peut-être pas en ce moment l'adhésion d'un certain nombre de pays,

considérant toutefois qu'une codification internationale est dans la force des choses et s'imposera tôt ou tard, et qu'il y a lieu d'y préparer les voies en indiquant dès maintenant, sur quelques points essentiels, le sens dans lequel il est désirable que cette codification se fasse,

croit devoir soumettre aux Gouvernements de tous les pays les vœux suivants:

1° La protection accordée aux auteurs d'œuvres littéraires ou artistiques devrait durer leur vie entière et, après leur mort, un nombre d'années, qui ne serait pas inférieur à trente.

2° Il y aurait lieu de favoriser autant que possible la tendance vers l'assimilation complète du droit de traduction au droit de reproduction en général.»

Das von der diplomatischen Berner Konferenz von 1884 ausgearbeitete Konventionsprojekt wurde dem Bundesarchiv der Schweiz übergeben und zugleich lud die Versammlung den schweizerischen Bundesrat ein, die Ergebnisse der Konferenz den daran nicht beteiligten Regierungen zu übermitteln und überhaupt die nötigen Schritte zu thun, um das angefangene Unternehmen einem glücklichen Ende entgegenzuführen.

Ein Vergleich der Resultate der Konferenz von 1884 mit denjenigen des Vorjahres zeigt unbestreitbar, dass man im Jahr 1884 den Autoren weniger günstig gesinnt schien. Allein dies war vorauszusehen und durfte daher nicht gar zu sehr enttäuschen, umsomehr, als die Abweichungen vom Projekt 1883, ausgenommen die Frage des Übersetzungsrechts, denn doch nicht gar so bedeutend waren. Wenn man auf der Gelehrtenkonferenz

von 1883 ungestört die schönsten Träume von einem vollendeten, internationalen Autorrecht träumen konnte, so ging das eben auf der Diplomatenkonferenz von 1884 nicht mehr an. Hier stand man nun auf dem steinigen Boden der Wirklichkeit und es bedurfte vieler Schonung und grosser gegenseitiger Zugeständnisse, um aus ihm Früchte zu ziehen, die der Mehrzahl der Staaten als geniessbar erschienen.

Ein wesentliches Verdienst der Konferenz von 1884 bestand in dem, allerdings noch in engen Grenzen gehaltenen Beginn der Kodifikation des materiellen Autorrechts, indem z. B. über das Übersetzungsrecht oder über die erlaubte Benützung fremder Geisteswerke Rechtsregeln aufgestellt wurden, die als allgemein verbindliche Schutzminima von allen Verbandsländern beobachtet werden mussten. Gerade deshalb bildeten in der Konferenz diese Rechtssätze auch den Gegenstand der heftigsten Angriffe, weil durch ihre Annahme naturgemäss ungünstiger lautende, interne Gesetzesbestimmungen zu Gunsten der unionistischen Autoren aufgehoben wurden Um dadurch nicht viele Staaten von der Union abzuschrecken, beschränkte man sich darauf, eine Kodifikation nur so weit durchzuführen, als dieselbe für diejenigen Staaten annehmbar war, deren Beitritt zur Union als Garantie für deren weitere Entwicklung betrachtet wurde.

Sobald die Ergebnisse der Konferenz von 1884 in die Öffentlichkeit drangen, erhoben sich gegen dieselben zahlreiche Angriffe. Man behauptete, die Konvention von 1884 bedeute nicht nur keinen Fortschritt, sondern einen wesentlichen Rückschritt gegenüber der Übereinkunft von 1883. Unter den Anklägern aber thaten sich besonders die französischen Litteraten und Künstler hervor. Ihre Klagen finden sich zusammengestellt in einer ziemlich umfangreichen Kritik des Konventionsprojekts von 1884, welche auf Veranlassung des französischen Ministers des Auswärtigen, Jules Ferry, durch das «Syndicat des sociétés littéraires et artistiques» ausgearbeitet wurde.[5]

Diese Kritik ist ziemlich scharf ausgefallen. Namentlich die Lösung der Übersetzungsfrage, der Fragen der erlaubten Benützung fremder Geisteswerke, der Photographie und der

---

[5] Journal de droit international privé. XII. p. 55.

Adaptation wurde heftig angegriffen. Überhaupt findet sich im ganzen Konventionsprojekt von 1884 kaum ein Artikel, der nach der Meinung des Syndikats nicht anders hätte formuliert werden sollen. So muss man sich denn nicht wundern, wenn das Syndikat seine Kritik mit folgenden Betrachtungen schliesst: «Des abstentations qui viennent d'être signalées; de l'absence de certains représentants; du défaut d'instructions précises pour quelques-uns, il résulte que les délibérations qui ont eu lieu à Berne ne sauraient être considérées comme l'expression réelle de la pensée de toutes les nations intéressées dans la question.» .... «Ce projet, sorti du vote de la Conférence, n'est pas un progrès, puisqu'il semble vouloir tout d'abord faire table rase et remettre en question des droits reconnus, des avantages obtenus, des termes consacrés. Il constitue plutôt un recul très sensible, comparativement aux conditions des conventions espagnole, belge, suisse, etc., et la France, pour sa part, n'a aucun intérêt à y adhérer.» (sic!)

Dieses Utreil des Syndikats über das Konventionsprojekt von 1884 ging von einem ziemlich beschränkten Gesichtspunkt aus und wurde daher mit Recht als unrichtig zurückgewiesen.[6] Wenn das Syndikat behauptete, die ausgearbeitete Union sei künftig allein massgebend auf Unionsgebiet und ersetze also die internen Gesetze über Autorrecht, so bekommt man fast den Eindruck, das Syndikat habe die Konferenzverhandlungen nicht gelesen oder sie absichtlich nicht verstehen wollen. Denn dieselben lassen gar keinen Zweifel darüber aufkommen, dass der Entwurf von 1884 zu Gunsten der Autoren nur Schutzminima statuiert, dass also alle günstiger lautenden internen Gesetzesbestimmungen und Staatsverträge in Kraft bestehen bleiben, was übrigens a. 16 und Zusatzartikel E 1884 noch ausdrücklich bestätigen. Das Syndikat befand sich also in ganz grundloser Angst, wenn es meinte, die weitherzige, französische Autorrechtsgesetzgebung werde durch das Unionsprojekt von 1884 aufgehoben. Auch war die Behauptung, Frankreich habe kein Interesse zum Beitritt zur Union aus dem weitern Grund völlig unrichtig, dass es durch dieselbe mit Ländern in ein vertrag-

---

[6] Eod. XII. p. 163 (Réponse aux observations du Syndicat par M. Droz).

liches Verhältnis geriet, die früher die französischen Autoren nicht zu schützen verpflichtet waren.

Glücklicherweise erkannte denn auch die französische Regierung, dass mit dem Programm «Alles oder Nichts» des Syndikats weder den Interessen der Franzosen, noch der Idee eines internationalen Autorrechts gedient sei. Sie stellte sich auf einen freiern Standpunkt und auch an den folgenden diplomatischen Konferenzen nahmen die Vertreter Frankreichs einen lebhaften und aktiven Anteil.

IV.

Die zweite diplomatische Konferenz zum Schutz des internationalen Autorrechts in Bern, 7.—18. September 1885.[7]

Gemäss seinem Auftrag, für die Weiterentwicklung der internationalen Union zum Schutz des Autorrechts zu sorgen, lud der schweizerische Bundesrat durch ein Rundschreiben die fremden Staaten zu einer zweiten Konferenz nach Bern ein, die am 7. September 1885 eröffnet werden sollte. Folgende Staaten entsprachen durch Absendung von Delegierten der an sie ergangenen Einladung: Argentinien, Belgien, Deutschland, Frankreich, Gross-Britanien, Haïti, Honduras, Italien, Niederlande, Paraguay, Schweden und Norwegen, Schweiz, Spanien, Tunis und die Vereinigten Staaten Nordamerikas. Jedoch waren die Vertreter von Belgien, Argentinien, Paraguay und den Vereinigten Staaten nur Delegierte ad audiendum.

Auf der Konferenz von 1885 war leider Östreich-Ungarn nicht mehr vertreten, weil es zuerst eine Uniformität zwischen den Gesetzgebungen der beiden Teile der Monarchie herbeizuführen wünschte, bevor es sich der internationalen Union anschloss.

Dagegen lag für die Konferenz eine Ermutigung, die begonnene Arbeit energisch weiter zu führen, in dem Umstand, dass auch Italien und Spanien sich nun an den Beratungen be-

---

[7] Vgl. Actes de la 2me Conférence internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques. — Berne 1885.

teiligten; ausserdem war von höchster Bedeutung für das Zustandekommen der internationalen Union die aktive Teilnahme Englands an den Konferenzarbeiten von 1885; im vorhergehenden Jahr hatte dieses Land nur einen Delegierten ad audiendum abgesandt.

Schon vor Eröffnung der Konferenz von 1885 hatte der schweizerische Bundesrat die fremden Regierungen ersucht, sie möchten ihre Spezialwünsche für die künftige Gestaltung der Union mitteilen. Allein nur Frankreich hatte diese Aufforderung benützt, um dem Bundesrat folgende Postulate einzureichen:

a) Im Titel der Union solle der Ausdruck «protection des droits d'auteur» ersetzt werden durch «protection de la propriété littéraire et artistique».

b) Das Übersetzungsrecht solle dem Vervielfältigungsrecht gleichgestellt sein.

c) Die Adaptation solle ausdrücklich verboten werden.

d) Die erlaubte Benützung fremder Werke für Chrestomathieen und anderer Werke zu Unterrichtszwecken solle verboten werden.

Es wird sich später zeigen, inwieweit diese französischen Forderungen durch die Konferenz erfüllt wurden.

Im folgenden gehen wir auf die Besprechung der Resultate der Konferenz von 1885 über, soweit sich diese wenigstens vom Konventionsinhalt von 1884 unterscheiden oder neue Bestimmungen in denselben einführen.

Was zunächst den Titel der Union betrifft, so war derselbe 1884 festgesetzt worden als «Union internationale pour la protection des droits d'auteur». Gegen seine Annahme sträubte sich aber Frankreich, weil in diesem Land der Ausdruck «droit d'auteur» ausschliesslich verstanden wird als die Vergütung, die einem Bühnenschriftsteller für die Aufführung seines Werkes geschuldet wird. Frankreich schlug vor, statt «droit d'auteur» zu sagen, «propriété littéraire et artistique», allein damit waren wieder andere Länder nicht einverstanden, weil letzterer Ausdruck juristisch ganz unrichtig sei. Schliesslich machte die Schweiz den Vermittlungsvorschlag, die Union als «Union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques» zu bezeichnen, der auch allgemeinen Anklang fand.

Was die Prinzipien über die Voraussetzungen des internationalen Autorschutzes betrifft, so blieben die-

selben unverändert wie in E 1884. Man hielt also das Prinzip der sog. formellen Reziprozität aufrecht. Die Konferenz von 1885 sprach auch ausdrücklich aus, dass die Rechtsnachfolger der Autoren ohne Rücksicht auf ihre Nationalität schutzberechtigt seien.

Dagegen gab die Frage der Umgrenzung des Autorschutzes zu erneuten Debatten Anlass. Der Kampf drehte sich namentlich wieder darum, ob photographische und choreographische Werke als künstlerische Produkte und daher als schutzberechtigte Werke in a. 4 E 1884 aufzuzählen seien. Diese Forderung wurde namentlich von Frankreich und Italien aufgestellt, dagegen lebhaft bekämpft von Deutschland. Dieser Staat erklärte kategorisch, die Photographieen unmöglich als Kunstwerke schützen zu können. Was die choreographischen Werke betrifft, so hatte Deutschland deren Schutzberechtigung schon bei Abschluss des deutsch-italienischen Literarvertrags (1884) geprüft und damals schon die Meinung ausgesprochen, das richterliche Ermessen solle im Einzelfall entscheiden, ob Tänze, lebende Bilder u. s. w. als solche zu schützen seien. Diese Ansicht vertrat Deutschland nun auch auf der Konferenz von 1885, wobei es von den meisten andern Ländern unterstützt wurde. Man beschloss daher, a. 4 E 1884 in keiner Weise abzuändern.

Dagegen wurde No. 4 Schlussprotokoll E 1884 durch zwei neue Bestimmungen ersetzt. In No. 1 Schlussprotokoll E 1885 kamen nämlich diejenigen Verbandsländer, deren Gesetze die photographischen Werke als Kunstwerke schützen, überein, dieselben die Vorteile der internationalen Konvention geniessen zu lassen. Jedoch sollten diese Länder nur verpflichtet sein, die Photographie in dem Masse zu schützen, in welchem dies nach ihrer Gesetzgebung zulässig ist.

Dieselbe Verpflichtung in Bezug auf die choreographischen Werke übernahmen laut No. 2 Schlussprotokoll E 1885 diejenigen Länder, deren Gesetzgebung unter den dramatisch-musikalischen Werken auch die choreographischen Werke begreift.

Eine kleine Abänderung zu Gunsten der Autoren erlitt das Projekt von 1884 ferner in a. 5 E 1885 betreffend das Übersetzungsrecht. Zwar hatte Deutschland, aus Furcht, andere Staaten vom Beitritt zur Union abzuschrecken, beantragt, in

diesem Punkt den Entwurf von 1884 nicht zu ändern. Die Schweiz jedoch, unterstützt von andern Staaten, wünschte einen kleinen Fortschritt in der Übersetzungsfrage, indem sie Unterdrückung der dreijährigen Frist verlangte, in der die Übersetzung laut a. 6 E 1884 veröffentlicht werden musste, um 10 Jahre lang geschützt zu sein. Diese Abänderung wurde von der Konferenz angenommen; nach a. 5 E 1885 wird nun also dem unionistischen Autor während 10 Jahren seit Veröffentlichung des Originalwerks ein ausschliessliches Übersetzungsrecht gewährleistet. Frankreich hatte wieder energisch dessen Gleichstellung mit dem Vervielfältigungsrecht verlangt, doch wurde dieser Antrag mit dem knappen Mehr von einer Stimme (sechs gegen fünf) abgelehnt.

Einige wesentliche Modifikationen erleiden sodann die in E 1884 niedergelegten Prinzipien über erlaubte Benützung fremder Geisteswerke.

Durch Dr. Janvier, Vertreter von Haïti, wurde vor allem a. 9 E 1884 bekämpft und ausgeführt, dass dessen Verbot des Nachdrucks von Zeitungsartikeln über Kunst und Wissenschaft direkt dem öffentlichen Interesse widerstreite und der Förderung der allgemeinen Bildung schade. In der That schloss sich die Konferenz dieser Ansicht an; sie bestimmte daher in a. 7 E 1885 ganz allgemein die Erlaubnis zum Nachdruck aller Zeitungsartikel, wenn dieser vom Autor nicht ausdrücklich verboten wurde. Ein solches Verbot sollte jedoch ungültig sein für Artikel politischen Inhalts und für die sog. «Vermischten Nachrichten» («faits divers»).

Auch jene, den Anfang einer Kodifikation enthaltende Bestimmung des a. 8 E 1884, wonach fremde Werke ganz oder teilweise in Chrestomathieen, Lehrbüchern u. dgl. veröffentlicht werden durften, wurde von der Konferenz von 1885 ganz fallen gelassen. Künftig sollten für die erlaubte Benützung fremder Werke allein die internen Gesetze der Unionsländer oder die zwischen ihnen geschlossenen Staatsverträge massgebend sein. (a. 8 E 1885).

Eine weitere Änderung am Konventionsentwurf von 1884 wurde schliesslich noch angebracht bei Behandlung der Adaptation. Mit der Lösung dieser Frage durch die Konferenz von 1884 waren die Franzosen durchaus nicht einverstanden;

sie beantragten daher, folgenden Artikel in die Konvention aufzunehmen: «Sont interdits les arrangements, adaptations, imitations, dites de bonne foi, ou transcriptions d'œuvres dramatiques, musicales ou dramatico-musicales, et généralement tout emprunt aux œuvres littéraires, dramatiques, artistiques ou musicales, fait sans le constentement de l'auteur.» Diese Formulierung wurde aber durch die Konferenz abgelehnt, weil darin wieder der Begriff «Adaptation», der zu unklar ist, vorkam. Jedoch kam man den französischen Wünschen doch insoweit entgegen, als in a. 10 E 1885 ein dem französischen Vorschlag ähnlich lautender Grundsatz aufgestellt wurde. Durch denselben wird eine indirekte, unerlaubte Aneignung eines litterarischen oder künstlerischen Werks, «welche mit verschiedenen Namen, wie Adaptationen, musikalische Arrangements u. s. w. bezeichnet zu werden pflegt», verboten. Ob aber eine solche Aneignung den Charakter eines neuen, schutzberechtigten Werkes hat, soll der Richter nach seinem Ermessen entscheiden.

Neben diesen Änderungen, welche die Konferenz an dem Konventionsentwurf von 1884 anbrachte, finden sich in E 1885 noch einige ganz neue Bestimmungen. So wurde auf Wunsch der englischen Delegation dem a. 17 E 1885 (früher a. 18 E 1884), der die Weiterausbildung der Union durch Konferenzen zwischen den Unionsländern vorsieht, noch die Bestimmung beigefügt, dass zu einer Änderung der Konvention die Zustimmung aller Verbandsländer nötig sei.

Ferner wird durch a. 19 E 1885 denjenigen Verbandsländern, die Kolonieen besitzen, die Möglichkeit gegeben, dieselben der Union auch beitreten zu lassen.

Endlich bestimmte No 5, Schlussprotokoll E 1885, es sollen die Ausgaben des internationalen Bureaus, die jährlich nicht 60000 Fr. übersteigen dürfen, von den Verbandsländern nach einem Klassensystem, das auch bei andern internationalen Unionen verwendet wird, getragen werden. Das internationale Bureau selbst wurde auf Vorschlag des französischen Botschafters Arago unter den hohen Schutz der obern Verwaltungsbehörde der Schweiz gestellt.

Dies sind im grossen und ganzen die wesentlichsten Modifikationen, die von der Konferenz von 1885 am Unionsprojekt des vorhergegangenen Jahres vorgenommen wurden. Im übrigen

blieb der Unionsentwurf von 1884, abgesehen von einigen bloss redaktionellen Änderungen, unversehrt uud ging als solcher in den Konventionstext von 1885 über.

Dem Willen der vertretenen Staaten gemäss war der von der zweiten diplomatischen Konferenz von Bern ausgearbeitete Unionsentwurf definitiv redigiert; die Länder, die der Union beitreten wollten, mussten also die Übereinkunft als Ganze entweder annehmen oder verwerfen. Übrigens wurde den einzelnen Staaten zum Studium des Projekts ein ganzes Jahr eingeräumt, denn erst 1886 sollte eine dritte Konferenz abgehalten werden zur Umgestaltung des Konventionsprojekts in einen definitiven, rechtsverbindlichen Staatenvertrag.

V.

Die dritte diplomatische Konferenz zum Schutz des internationalen Autorrechts in Bern, 6.—9. September 1886.[8]

Als der grosse Moment des endgültigen, längst erstrebten Abschlusses einer internationalen Union zum Schutz des Autorrechts eintrat, hatten sich die Delegierten folgender Länder zu diesem Zweck in Bern versammelt: Belgien, Deutschland, England, Frankreich, Haïti, Italien, Liberia, Schweiz, Spanien und Tunis. Die Vereinigten Staaten von Nordamerika und Japan schickten einen Delegierten ad audiendum. Infolge der Teilnahme der wichtigsten und grössten Kulturstaaten Europas konnte der Abschluss der internationalen Konvention als gesichert erscheinen.

Leider nahmen an der Konferenz nicht teil Östreich-Ungarn und die Niederlande; die interne Gesetzgebung beider Länder gestattete ihnen den Beitritt zur internationalen Union noch nicht. Auch Schweden und Norwegen wurden vermisst; jedoch gaben diese Staaten die Erklärung ab, sie würden der internationalen Konvention nach Erlass eines internen Gesetzes über

---

[8] Vgl. Actes de la 3me Conférence internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques. — Berne, 1886.

Urheberrecht beitreten, welcher wahrscheinlich noch vor Ablauf der Frist erfolgen werde, die zur Ratifikation der Konvention angesetzt sei. Allein jenes Versprechen ist bis jetzt, wenigstens in Bezug auf Schweden, noch nicht eingelöst worden.

Was die Vereinigten Staaten von Nordamerika betrifft, so erklärte zwar die Exekutivgewalt der grossen Republik ihre völlige Zustimmung zu den Prinzipien der projektierten Konvention; mehr konnte sie aber nicht thun, denn das verfassungsmässige Recht, internationale Verträge über Urheberrecht abzuschliessen, steht dem Kongress zu, ebenso wie die ganze Ausarbeitung der Autorrechtsgesetzgebung. Da aber die Regelung der betreffenden Fragen damals vor dem Kongress noch anhängig war, konnte vorläufig an einen Beitritt zur Union nicht gedacht werden, der aber auch bis jetzt noch nicht erfolgt ist.

Da an dem Konventionstext durch die Konferenz von 1886 prinzipiell nichts mehr geändert werden durfte, so erledigte diese ihre Arbeit in drei kurzeu Sitzungen. Der No. 6, Schlussprotokoll E 1885 wurde noch die Bestimmung beigefügt, es solle die nächste Konferenz in 4—6 Jahren in Paris abgehalten werden. Mit Recht bezeichnete England diese Frist als zu kurz, indem es betonte, dass nach einem längern Zeitraum viel klarer erkannt werden könne, welchen Modifikationen die Konvention zu unterwerfen sein werde. In der That wurde, wie wir noch sehen werden, die genannte Frist in Wirklichkeit nicht innegehalten.

Die am Anfang genannten zehn Länder haben die konstituierende Urkunde der internationalen Union, die sog. Berner Konvention, unterzeichnet. Ausserdem erklärten England, Frankreich und Spanien den Beitritt ihrer sämtlichen Kolonien zur Union; England that dies jedoch unter dem Vorbehalt, dass die englische Regierung jederzeit das Recht habe, für eine oder mehrere ihrer Kolonieen den Austritt aus der Union zu verlangen.

Der Austausch der Ratifikationen erfolgte am 5. September 1887; nur die Republik Liberia unterliess die Ratifikation und blieb daher der Union fremd. Drei Monate später, also am 5. Dezember 1887, trat die «Übereinkunft betreffend die Bildung eines internationalen Verbandes zum Schutz von Werken der Litteratur und Kunst» in Kraft.

Damit war endlich das Werk, an dem schon manche Generationen gewirkt und gearbeitet hatten, unter sicheres Dach gebracht. Nach schwerer und saurer Arbeit standen nun die Strebepfeiler, auf denen das Gebäude höher aufgebaut werden sollte. Der Zukunft fiel nun die Erfüllung der viel leichtern Aufgabe zu, den vorhandenen Rohbau der Union weiter zu führen, hemmende und verdunkelnde Rechtssätze zu beseitigen und das ganze Gebilde den Erfordernissen seiner Glieder anzupassen.

Wenn man die der Konferenz von 1885 entsprungene und von der Konferenz von 1886 definitiv angenommene Konvention einem Vergleich mit dem Konventionsprojekt von 1884 unterwirft, so ist wieder ein kleiner Fortschritt zu konstatieren zu Gunsten der Autoren; dies gilt sowohl für die Frage des Übersetzungsrechts, wie für den Schutz der Photographie und Choreographie. Allerdings waren die Verbesserungen nicht von sehr grosser Tragweite, allein auch mit kleinen Schritten kann man ein vorgestecktes Ziel erreichen. Zudem muss man, um den Wert des kleinsten Fortschritts genügend schätzen zu können, sich stets vor Augen halten, mit welchen Schwierigkeiten die Konferenz von 1885 bei der endgültigen Festsetzung des Konventionstextes zu kämpfen hatte. Recht drastisch zeigte Numa Droz in seiner Eröffnungsrede der Konferenz von 1886 die überwundenen Hindernisse:

> «A vrai dire, plus le moment de conclure approchait, plus grandissaient les difficultés d'une entente générale. Les pays les plus avancés en matière de protection des œuvres littéraires et artistiques désiraient naturellement une codification internationale qui répondit le plus possible à leur idéal. D'autres déclaraient ne pouvoir les suivre aussi loin dans une première étape. Chaque pays tenait du reste à certaines particularités de sa législation intérieure et répugnait à sacrifier une trop grande part de son autonomie. Le travail de la Conférence a dû être plus minutieux, plus intense encore que la première fois. Des concessions réciproques ont dû être faites, et lorsqu'après de nombreuses séances l'accord final a pu être constaté, nous avons eu le sentiment d'avoir élaboré une Convention qui méritait d'être approuvée par les uns et par les autres, comme une œuvre de progrès véritable, tenant

sagement compte des possibilités du moment, accordant aux auteurs une réelle protection, et susceptible, sans remaniements essentiels, des perfectionnements que l'expérience indiquera et que l'avenir pourra réclamer.»

Die am 5. September 1887 zwischen den neun Staaten: Belgien, Deutschland, England, Frankreich, Haïti, Italien, Schweiz, Spanien und Tunis, in Kraft getretene, internationale Union, derren Territorium eine Bevölkerung von nahezu 500 Millionen Einwohnern umfasste, erhielt im Lauf der Zeit einen Zuwachs von weitern vier Staaten. Es traten der Berner Konvention nämlich noch bei:

a) Das Grossherzogtum Luxemburg am 27. Juni 1888. Der Beitritt erfolgte auf Grund seines Gesetzes vom 23. Mai 1888.

b) Das Fürstentum Monaco am 30. Mai 1889. Am 27. Februar 1889 hatte Monaco ein Urheberrechtsgesetz erlassen, das sich der Berner Konvention ziemlich eng anschloss.

c) Das Fürstentum Montenegro am 1. Juli 1893. Dieses Land besitzt noch keine Autorrechtsgesetzgebung. Der Schutz der unionistischen Autoren soll auf Grund des gemeinen Rechts erfolgen.

d) Norwegen am 13. April 1896. Auch dieser Staat hatte sich in Anlehnung an die Berner Konvention am 4. Juli 1893 ein neues Gesetz über Urheberrecht gegeben.

Mit dem Beitritt der genannten Länder ist die Zahl der Staaten, die zu den Gliedern der Union gehören, auf dreizehn angestiegen.

VI.

Die südamerikanische Konvention zum Schutz von Werken der Litteratur und Kunst (1889).[9]

Wenn wir hier in knappen Zügen die Entstehung und das Wesen der südamerikanischen Konvention zum Schutz des Autorrechts schildern, so geschieht dies lediglich aus dem Grund,

[9] Vgl. hierüber: Droit d'auteur, 1889, p. 52; 1893, p. 32; 1896, p. 63; 1897, p. 3. Journal de droit international privé XX, p. 689. Lyon-Cæn et Delalain, II, p. 379 und Supplément, p. 145. Zeitschrift für internationales Privat- und Strafrecht, 1891, I, p. 324.

weil zwischen der Berner Konvention und dem Vertrag von Montevideo ein enger, innerer Zusammenhang besteht. Die Konvention kann ohne Übertreibung als die Mutter des südamerikanischen Vertrages bezeichnet werden und wie fast jedes Kind gewisse Züge seiner Mutter wiederspiegelt, so spricht auch die Ähnlichkeit zwischen der Übereinkunft von Bern und dem Vertrag von Montevideo von deren nahen Verwandtschaft.

Am 10. März 1888 hatten die Regierungen von Argentinien und Uruguay an sämtliche Staaten von Südamerika Einladungen zu einem Kongress in Montevideo ergehen lassen, der über die Festsetzung eines internationalen Privatrechts für alle diese Staaten beraten sollte.[10]

Der Kongress trat wirklich am 13. August 1888 zusammen und dauerte bis zum 18. Februar 1889. An ihm nahmen teil die Vertreter von Argentinien, Bolivia, Brasilien, Chili, Paraguay, Peru und Uruguay; die Staaten Columbia, Ecuador und Venezuela konnten sich infolge innerer Verhältnisse nicht vertreten lassen. Das Ergebnis des Kongresses war die Ausarbeitung von acht internationalen Übereinkünften über verschiedene Rechtsmaterien. Eine dieser Übereinkünfte war unser Vertrag zum Schutz des Autorrechts, der am 11. Januar 1889 zwischen den sieben genannten Staaten geschlossen wurde. Jedoch wurde in a. 13 des südamerikanischen Vertrags erklärt, dass die Ratifikation der Übereinkunft durch die Vertragsstaaten nicht gleichzeitig zu erfolgen habe; vielmehr besteht der Vertrag schon in Kraft, wenn ihn nur zwei Staaten ratifizieren und die übrigen Staaten haben jederzeit ein nachträgliches Ratifikationsrecht.

Infolge dieser Bestimmung ist der Vertrag von einigen Staaten, die am Kongress von Montevideo teilnahmen, zu sehr verschiedenen Zeiten, von andern Staaten noch gar nicht ratifiziert worden. Zuerst traten dem südamerikanischen Vertrag definitiv bei Peru am 25. Oktober 1889 und Paraguay am 3.

---

[10] Diesen Bemühungen ging schon ein Kongress von 1878 voraus. Vgl. über diese Bestrebungen der südamerikanischen Staaten die Ausführungen von Meili in der Zeitschrift von Böhm für internationales Privat- und Strafrecht, I, p. 15 und 16 und sodann in seiner Broschüre: Die neuen Aufgaben der modernen Jurisprudenz. — Wien 1892, p. 31 und 32.

September 1889; sodann folgten Uruguay am 1. Oktober 1892 und Argentinien am 6. Dezember 1894.[11] Brasilien soll, nachdem es den Vertrag schon ratifiziert hatte, die Ratifikation wieder rückgängig gemacht haben; aus welchen Gründen dies geschah, ist mir aber unbekannt.

Der Beitritt fremder Staaten zum südamerikanischen Vertrag ist in No. 6, dessen Schlussprotokoll, auf etwas sonderbare Art geregelt. Zunächst folgt aus seinem Inhalt, dass als fremde Staaten alle Länder zu bezeichnen sind, die zum Kongress von Montevideo nicht eingeladen waren, d. h. also alle ausser-südamerikanischen Staaten. Wenn sich diese dem Vertrag von Montevideo anschliessen wollen, so können ihnen von den südamerikanischen Vertragsstaaten noch spezielle Eintrittsbedingungen auferlegt werden. So verlangt z. B. Uruguay von jedem Staat, der Südamerika nicht angehört und dem Vertrag beitreten will, dass er als Kompensation irgend welche Vorteile (quelque bénéfice) oder eine wirkliche Reziprozität gewähre. (Dekret vom 1. Oktober 1892, a. 2).

Bis jetzt haben vier, nicht Südamerika angehörende Staaten den Anschluss an den Vertrag von Montevideo ins Auge gefasst, nämlich Frankreich, England, Spanien und die Vereinigten Staaten. Jedoch erfolgte bis jetzt erst ein einziger definitiver Beitritt, nämlich derjenige Frankreichs und selbst dieser hatte für Frankreich nur einen halben Erfolg. Als dieses Land nämlich den vier Staaten, die bis jetzt den Vertrag von Montevideo ratifiziert haben, seine Absicht mitteilte ihm auch beizutreten, da zeigten sich nur Argentinien und Paraguay damit einverstanden; Peru und Uruguay dagegen weigerten sich, die französischen Autoren die Vorteile jenes Vertrages geniessen zu lassen. Infolgedessen steht also Frankreich auf Grund der Übereinkunft von Montevideo nur zu Argentinien und zu Paraguay in einem vertraglichen Verhältnis und zwar erst seit dem Jahr 1896.

---

[11] Die Daten über die Ratifikationen des Vertrags von Montevideo variieren bei Lyon-Cæn und im Droit d'auteur. Jedoch sind eingegangenen Erkundigungen gemäss die Angaben bei Lyon-Cæn (Supplément p. 145) nicht alle richtig. Vgl. dazu auch Meili Das wissenschaftliche Problem des internationalen Privatrechts im österreichischen Centralblatt für die juristische Praxis. XV. Jahrgang, 1897, p. 198, Note 18.

Was den Inhalt des Litterarvertrags von Montevideo betrifft, so stimmt derselbe in manchen Punkten fast wörtlich mit der Berner Konvention überein. Doch müssen auch einige der wichtigsten Differenzen zwischen beiden Übereinkünften hervorgehoben werden:

1. a. 2 südam. Vertrag schützt alle Autoren, die in einem Vertragsstaat ihre Werke veröffentlichen; er steht also auf dem Boden des Territorialitätsprinzipes, während a. 2 Berner Konvention das Indigenatsprinzip vertritt (beschränkt allerdings durch a. 3 Berner Konvention).

2. In a. 3 südam. Vertrag wird das Übersetzungsrecht dem Vervielfältigungsrecht gleichgestellt, während die Berner Konvention bekanntlich das ausschliessliche Übersetzungsrecht des Autors nur während 10 Jahren garantiert.

3. Durch a. 5 südam. Vertrag werden photographische und choreographische Werke ausdrücklich als schutzberechtigte Kunstprodukte anerkannt, während dieses Prinzip im Geltungsgebiet der Berner Konvention nur für ein beschränktes Territorium gilt.

4. Laut a. 7 südam. Vertrag dürfen Zeitungsartikel über Kunst und Wissenschaft nicht nachgedruckt werden, wenn dies der Autor ausdrücklich verboten hat. Alle übrigen Zeitungsartikel sind, unter einziger Voraussetzung der Quellenangabe, nachdruckfrei. Gemäss a. 7 Berner Konvention dagegen darf kein Zeitungsartikel, ausgenommen politische Tagesartikel, gegen ein Verbot des Autors nachgedruckt werden.

5. Schliesslich möge noch erwähnt sein, dass der Vertrag von Montevideo verschiedene Punkte, wie z. B. das Aufführungsrecht, Einsetzung eines internationalen Bureaus, die rückwirkende Kraft des Vertrags u. a. nicht berührt, die von der Berner Konvention geregelt worden sind.

Obwohl der Vertrag von Montevideo namentlich für die südamerikanischen und auch für andere Staaten von praktischem Wert ist, so muss doch sehr bedauert werden, dass der 1889 abgehaltene Kongress in Montevideo nicht einfach vorgezogen hat, sich der internationalen Berner Konvention anzuschliessen, umsomehr, als diese in ihren Grundzügen im grossen und ganzen mit den Prinzipien übereinstimmt, die in Montevideo aufgestellt wurden. Doch darf man infolge der Änderungen, die die Pariser

Konferenz von 1896 an der Berner Konvention vornahm und wodurch deren Übereinstimmung mit dem Vertrag von Montevideo noch erhöht wurde, wohl hoffen, bald auch südamerikanische Staaten unter den Gliedern der internationalen Berner Union anzutreffen.

VII.

Die internationale Konferenz von Paris zum Schutz der litterarischen und künstlerischen Werke. 15. April bis 4. Mai 1896.[12]

Die Zeit, die zwischen dem Abschluss der Berner Konvention und dem Zusammentreten der Pariser Konferenz in dem prächtigen Salon de l'Horloge liegt, umfasst einen Zeitabschnitt von 10 Jahren. Mit grösstem Eifer waren in der Zwischenzeit von Schriftstellern, Künstlern und Juristen auf Kongressen und andern Versammlungen die Abänderungen beraten worden, die zu Gunsten der Autoren an der Berner Konvention sollten vorgenommen werden. Namentlich erwarb sich auch die Association littéraire internationale durch ihre Thätigkeit, die sie auf ihren jährlich in den verschiedensten Teilen Europas stattfindenden Kongressen entwickelte, wieder manches Verdienst um die Weiterausbildung des internationalen Autorschutzes. Die von diesen Kongressen gefassten Resolutionen sind von dem internationalen Bureau in Bern in einem «Tableau des vœux émis par divers Congrès et Assemblées depuis la fondation de l'Union»[13] zusammengestellt worden und geben ein ungemein plastisches Bild über die Endziele, welche die verschiedenen Autorenkreise anstreben. Auf jene Resolutionen sich stützend und sie erwägend, musste es für die Konferenz von 1896 keine allzu schwere Aufgabe mehr sein, diejenigen Bestimmungen der Berner Konvention zu erkennen, deren Abänderung von den interessierten Kreisen am dringendsten verlangt wurde. Es muss denn auch hier schon

---

[12] Vgl. Actes de la Conférence de Paris, 1896.
[13] Veröffentlicht in den Akten der Pariser Konferenz, p. 51–82.

bezeugt werden, dass die Pariser Konferenz mit glücklicher Hand die brennendsten Fragen einer Neurevision unterzogen hat, die zwar meist mit den weitergehenden Postulaten der Autoren sich nicht völlig deckte, aber doch stets eine Besserung der Rechtsstellung der geistigen Urheber bedeutete.

Wie wir wissen, hätte gemäss No. 6, Schlussprotokoll, Berner Konvention die Pariser Konferenz schon nach 4—6 Jahren seit Inkrafttreten der Übereinkunft sich versammeln sollen. Allein erst im August 1895 richtete die französische Regierung eine Zirkularnote an die Unionsstaaten, durch welche sie eingeladen wurden, ihre Bevollmächtigten auf den 15. April 1896 zur Konferenz nach Paris zu senden. Über den Grund der Verzögerung gibt die Note selbst keinen nähern Aufschluss; sie sagt nur: «Le Gouvernement de la République n'a pas manqué de se préoccuper de la mission qui lui avait été confiée par les États unionistes, mais les circonstances ne lui ayant pas paru favorables, il ne s'est pas cru en mesure de convoquer utilement ces États au cours de la période fixée par le Protocôle». Röthlisberger[14] meint, «die ultraschutzzöllnerischen Tendenzen, sowie die allgemeine Lage mögen für die Verschiebung der Vereinigung mitbestimmend gewesen sein».

Mit Zustimmung der übrigen Verbandsländer liess Frankreich auch durch seine diplomatischen Vertreter diejenigen Staaten zur Pariser Konferenz einladen, die bis anhin der Union noch nicht angehörten. Die Regierungen dieser Staaten wurden ausdrücklich darauf aufmerksam gemacht, dass ihre offizielle Beteiligung an der Konferenz sie nach keiner Richtung hin binden werde.

Als am 15. April 1896 die Pariser Konferenz durch den französischen Minister des Auswärtigen, Léon Bourgeois, eröffnet wurde, waren die Vertreter von 26 Staaten anwesend. Einmal hatten natürlich sämtliche Unionsstaaten ihre Delegierten gesandt; nur Haïti war an der Teilnahme verhindert, jedoch wurde diesem Land ausdrücklich das Recht reserviert, später der Übereinkunft von 1896 beitreten zu können. Ausser den Mitgliedern der Union waren aber auch die eingeladenen fremden Staaten

---

[14] Im Börsenblatt für deutschen Buchhandel. 1896. No. 274 und 275.

erfreulicherweise sehr zahlreich erschienen. Es hatten Vertreter geschickt: Argentinien, Bolivia, Brasilien, Bulgarien, Columbia, Dänemark, Griechenland, Guatemala, Mexico, Peru, Portugal, Rumänien, Schweden und die Vereinigten Staaten von Nordamerika. Den Vertretern dieser Nicht-Unionsländer wurde das Recht gegeben, sich an den Konferenzberatungen aktiv zu beteiligen.

Die Pariser Konferenz wählte zu ihrem Präsidenten Herrn Freycinet, einen Mann, der durch seine politische Laufbahn ebenso bekannt ist, wie durch seine gründliche wissenschaftliche Bildung; als Vizepräsident amtete Lardy, der schweizerische Gesandte in Paris. Dieser letztere betonte in seiner Antrittsrede, dass die Konferenz zwei Hauptziele zu erreichen habe, nämlich einerseits der Rechtsunifikation entgegenzustreben, ohne dass eines der Unionsländer zurückbleibe und anderseits neue Staaten in die Sphäre der Union zu ziehen, ohne ihnen dabei eine Missachtung ihrer Interessen zuzumuten. Lardy meinte, diese Ziele seien umso eher erreichbar, als die Konferenz auf französischem Boden tage, der die eifrigsten Verfechter des geistigen Urheberrechts, «les princes de cette science» erzeugt habe und dessen Gesetzgebung für die Autoren so ungemein günstig laute.

Als Basis für die Konferenzberatungen wurden die von der französischen Administration und dem internationalen Berner Büreau zusammen aufgestellten Vorschläge zur Abänderung der Berner Konvention genommen, die übrigens keine eigentliche Revision der Konvention bezweckten. Sie sollten vielmehr nur die Modifikation einiger wichtiger Punkte betreffen, wodurch man schon oft ausgesprochenen Wünschen Rechnung tragen wollte.

Einige Worte mögen auch noch den Geschätftsgang im Schosse der Konferenz beleuchten. Die französischen «Vorschläge» wurden zur eingehenden Prüfung an eine Spezialkommission verwiesen. Diese übertrug ihrerseits die Redaktion der von ihr gefassten Beschlüsse einer Unterkommission, bestehend aus zwei Deutschen, zwei Franzosen und je einem Belgier, Engländer, Italiener und Schweizer. Die endgültig redigierten Kommissionsbeschlüsse erläuterte und motivierte sodann der bekannte Gelehrte L. Renault in einem vorzüglich verfassten Rapport,

der schliesslich der Konferenz zur Prüfung eingereicht wurde. Infolge dieser zweckmässigen Arbeitsteilung war es der Konferenz möglich, in nur vier Sitzungen die ihr vorgelegten, neuen Bestimmungen zu erwägen und über deren definitive Annahme oder Verwerfung zu votieren.

Die von der Pariser Konferenz angenommenen Texte wurden in drei getrennten Dokumenten niedergelegt:

1. In einem sog. Zusatzvertrag (Acte additionel) zur Berner Konvention, der die aa. 2, 3, 5, 7, 12, 20 Berner Konvention und No. 1, No. 4, Schlussprotokoll, Berner Konvention modifiziert.

2. In einer sog. Deklaration, welche gewisse Bestimmungen der Berner Konvention und des Zusatzvertrags von 1896 interpretiert.

3. In einer Serie von verschiedenen Wünschen für die Zukunft.

Da neben diesen Pariser Übereinkünften die Berner Konvention als solche weiter bestehen blieb, so ist hier wohl der Ort, die Stellung zu kennzeichnen, in der sich der Pariser Zusatzvertrag und die Deklaration der äussern Form nach gegenüber der Berner Konvention befinden.

Anfänglich hatte man in der Konferenz beabsichtigt, die neuen Bestimmungen des Pariser Zusatzvertrages mit denjenigen der Berner Konvention zu einem Ganzen zu vereinigen; diese neue Übereinkunft hätte dann die Berner Konvention ersetzt. Nicht ohne einige Berechtigung wurden jedoch gegen diese Vereinigung sowohl Gründe der Nützlichkeit wie der Vorsicht geltend gemacht. Man sagte nämlich, wenn der Zusatzvertrag und die Berner Konvention getrennt bleiben, untersteht ein Unionsland, falls es den Zusatzvertag auch nicht ratifiziert, doch immer noch der Herrschaft der Berner Konvention; wollte man dagegen beide Texte in einen vereinigen, so läge die Gefahr sehr nahe, dass ein Unionsland vielleicht ganz aus der Union austreten würde, nur weil ihm eine der neuen Bestimmungen als unannehmbar erschiene. Infolge dieser Einwendungen unterliess man die Vereinigung. Sollte also ein Unionsland den Zusatzvertrag nicht annehmen, so bleibt es doch immer noch durch die Berner Konvention gebunden. Ein Staat, der der internationalen Union ganz neu beitreten will, hat nun zwischen den besten Konventionstexten ein einfaches Wahlrecht; er kann nämlich beitreten:

a) nur der Berner Konvention;

b) der Berner Konvention und dem Pariser Zusatzvertrag;

c) der Berner Konvention und der Deklaration (soweit diese die Berner Konvention betrifft);

d) der Berner Konvention und dem Pariser Zusatzvertrag nebst der Deklaration.

Dass durch diese verschiedenen Kombinationen die Übersichtlichkeit der Autorrechtsverhältnisse nicht gerade erhöht wird für das Unionsgebiet, dass notwendig viele Komplikationen entstehen müssen und dass auch die Zitation der Texte sehr erschwert wird, springt in die Augen. Es hat denn auch die Pariser Konferenz einstimmig den Wunsch ausgesprochen, es möchte aus den Beratungen der nächsten Konferenz, die in 6 bis 10 Jahren in Berlin stattfinden soll, ein einziger Konventionstext hervorgehen (Wunsch V).

Bevor wir auf die Konferenzberatungen und ihre Resultate selbst übergehen, müssen noch die zwei Hauptfaktoren hervorgehoben werden, die hauptsächlich daran schuld sind, wenn die 1896 gemachten Fortschritte in der Ausdehnung des internationalen Autorschutzes nicht allen Erwartungen entsprachen. Gleich bei Beginn der Pariser Konferenz erklärte nämlich der Delegierte von Norwegen, dieses Land könne unmöglich einer Abänderung der Berner Konvention zustimmen; denn Norwegen sei nicht in der Lage, sein Gesetz über Urheberrecht, das mit vieler Mühe der Berner Konvention angepasst worden war, schon wieder zu ändern. In der That hat denn auch Norwegen den Pariser Zusatzvertrag nicht unterzeichnet.

Anderseits erklärte auch England, dass es zu weitgehenden Änderungen der Konvention ebenfalls nicht würde beistimmen können. Dieselben könnten nämlich leicht die Gefahr hervorrufen, dass einige englische Kolonieen, namentlich Canada, den Austritt aus der Union verlangen würden, was England aber möglichst zu verhindern suche.

Begreiflicherweise mussten die Erklärungen Englands und Norwegens auf die fortschrittlichen Gesinnungen, von denen die Pariser Konferenz im allgemeinen beseelt war, einen etwas lähmenden Einfluss ausüben. Namentlich war die Konferenz gezwungen, die Wünsche Englands zu berücksichtigen, um diesem

wichtigen Unionsland den Beitritt auch zu der Pariser Übereinkunft zu ermöglichen.

Im folgenden geben wir eine kurze Darstellung der Konferenzberatungen, die zum Abschluss des Pariser Zusatzvertrages und der sog. Deklaration führten.

A. Die Entstehung des Zusatzvertrages von 1896.

I. Eine erste Änderung wünschte Frankreich an a. 2_2 Berner Konvention vorzunehmen, der die Voraussetzungen des internationalen Autorschutzes regelt. A. 2_2 sollte folgende Fassung erhalten: «La jouissance de ces droits est assurée aux auteurs sans autres conditions et formalités que celles préscrites par la législation du pays d'origine de l'œuvre. Elle ne peut excéder dans les autres pays la durée de la protection accordé dans le dit pays d'origine». Durch diese Formulierung sollte die etwas unklare Redaktion des a. 2_2 Berner Konvention ersetzt und das zwingende Rechtsprinzip völlig zweifelsfrei aufgestellt werden, dass ein unionistisches Werk im ganzen Unionsgebiet geschützt werden muss, wenn nur die Formalitäten des Ursprungslandes des Werkes erfüllt wurden. Die klare Formulierung dieses Satzes wurde auch von der belgischen, deutschen und schweizerischen Delegation befürwortet; allein England erklärte, obwohl die neuesten, englischen Gerichtsurteile jenes Prinzip betreffend Formalitätenerfüllung auch anerkannt hätten, so könne es England doch noch nicht akzeptieren, weil die meisten englischen Kolonieen bis jetzt den a. 2_2 Berner Konvention anders interpretierten. Infolge dieser Erklärung unterliess die Konferenz die geplante Abänderung (vgl. jedoch No. 1, Deklaration).

Eine kleine Modifikation erlitt dagegen a. 2_1 Berner Konvention, indem nun für die Schutzberechtigung des Autors verlangt wird, dass er sein Werk «zum erstenmal» auf Unionsgebiet veröffentliche. Auch diese kleine Änderung wurde nur der grössern Klarheit wegen befürwortet und beigefügt.

Ferner fügte die Konferenz dem a. 2 Berner Konvention einstimmig noch einen fünften Zusatz bei, durch den ausdrücklich auch posthume Werke zu den schutzberechtigten Werken gezählt werden. Durch diese Bestimmung wurde endlich den vielen

Streitigkeiten ein Ende bereitet, wonach die Einen aus dem Umstand, dass die Berner Konvention die posthumen Werke nicht besonders nannte, deren Schutzlosigkeit annahmen, während Andere aus demselben Umstand gerade den umgekehrten Schluss zogen.

II. Eine wesentliche und prinzipielle Umgestaltung erlitt sodann a. 3 Berner Konvention, welcher die nicht-unionistischen Autoren nur in der Person ihrer unionistischen Verleger schützte. Die französische Administration hatte beabsichtigt, dem a. 3 einen Zusatz zu geben, wonach diesen Verlegern auch die Unternehmer von dramatischen, dramatisch-musikalischen und musikalischen Aufführungen gleichgestellt werden sollten. Dieser Antrag war übrigens auch schon auf der Berner Konferenz von 1884 gemacht worden. Auf der Pariser Konferenz bewies aber der deutsche Delegierte Reichardt, dass diese weite Ausdehnung des Begriffes «Verleger» namentlich auf Veranstalter von musikalischen Aufführungen (z. B. auf den Impresario einer fahrenden Musikbande) unmöglich sei und zu geradezu chaotischen Zuständen führen würde.[15] Daher lehnte die Konferenz den französischen Vorschlag ab. Statt desselben machten nun die Schweiz und Belgien fast gleichlautende Anträge in dem Sinne, den nicht-unionistischen Autoren einen direkten Schutz für ihre zum erstenmal auf Unionsgebiet aufgeführten oder veröffentlichten Werke zu gewähren. Auch Deutschland war mit diesem Vorschlag einverstanden, jedoch sollte der nicht-unionistische Autor seine Werke bei einem unionistischen Verleger veröffentlichen müssen.

Infolge dieser liberalen Gesinnungen einigte sich die Pariser Konferenz ohne grosse Schwierigkeiten über die neue Fassung des a. 3 und zwar sollen nun die Autoren, die keinem Unionsstaat angehören, einen direkten Schutz für ihre Werke geniessen, wenn sie dieselben zum erstenmal auf Unionsgebiet publizieren oder publizieren lassen. Aus dem Wortlant dieser neuen Bestimmung ergiebt sich, dass nicht-unionistische Autoren im Unionsgebiet für ihre nichtveröffentlichten Werke keinen Schutz

---

[15] Vgl. Denkschrift der deutschen Delegation über a. 3 Berner Konvention veröffentlicht in den Actes de la Conférence. 1896. p. 195 f.

geniessen. Komponisten, Maler, Bildhauer, die der Union nicht angehören, sind gegen die Aufführung oder Ausstellung ihrer Werke auf Unionsgebiet also nicht geschützt. Diese kleine Ungerechtigkeit gegen die nicht-unionistischen Autoren wurde absichtlich bestehen gelassen, damit die ausserhalb der Union stehenden Länder derselben eher beitreten, «non seulement par le désir de rendre hommage au droit, mais par l'intérêt même de leurs nationaux».

III. Was die Umgrenzung des Autorschutzes anbetrifft, so hatte Frankreich mit ziemlicher Sicherheit gehofft, die Pariser Konferenz werde auch die photographischen und Architekturwerke in die schutzberechtigten Werke des a. 4 Berner Konvention einreihen; in der That wäre man mit einer solchen Lösung schon oft geäusserten Wünschen gerecht geworden (vgl. die Resolutionen der Kongresse der Association in Bern, 1889, in London 1890, in Neuenburg 1891, in Mailand 1892, in Antwerpen 1894). Allein Deutschland und England widersetzten sich der erwähnten Änderung des a. 4. Namentlich verweigerten sie den Schutz von Architekturwerken, da es viele architektonische Konstruktionen ohne jeden künstlerischen Charakter gebe, die frei nachgeahmt werden dürften. Da andere Länder ihrerseits auf den Schutz der Architekturwerke nicht gerne verzichteten, so wurde durch a. 2 § 1 A Pariser Zusatzvertrag dem No. 1, Schlussprotokoll Berner Konvention ein Zusatz beigefügt, durch den sich die Unionsländer, die nicht nur die architektonischen Pläne, sondern auch die Architekturwerke als solche schützen, verpflichten, diesen Schutz auf alle unionistischen Architekturwerke, ohne Rücksicht auf Gegenseitigkeit, auszudehnen.

Was sodann den Schutz der photographischen Werke betrifft, so erklärte Deutschland, dessen Gesetz bekanntlich die Photographie nicht als Kunstwerk anerkennt, sich bereit, die unionistischen Photographieen gemäss dem deutschen Gesetz zu schützen, wozu bis jetzt Deutschland nach dem Wortlaut der Berner Konvention nicht verpflichtet war. Auch sollten die unionistischen Photographen von allen Spezialbedingungen befreit sein, denen sich die deutschen Photographen laut Gesetz unterziehen müssen.

Natürlich nahm die Pariser Konferenz die deutschen Anerbietungen mit Freuden an und sofort ersetzte man No. 1

Schlussprotokoll, Berner Konvention durch die neue Bestimmung des a. 2, § 1 B, Pariser Zusatzvertrag, durch den photographische oder vermittelst eines ähnlichen Verfahrens erzeugte Werke im ganzen Unionsgebiet in dem Sinn und Umfang der internen Gesetze der Unionsländer geschützt werden. In Zukunft ist also ein Staat, der die Photographieen nicht als artistische Erzeugnisse betrachtet, doch verpflichtet, alle unionistischen Originalphotographieen nach seinem internen Gesetz zu schützen. Diese neue Bestimmung bedeutet einen wesentlichen Fortschritt gegenüber der Berner Konvention.

Die Schweiz hatte einen Antrag gestellt, man solle für die Photographieen im ganzen Unionsgebiet eine Minimalschutzdauer von mindestens 20 Jahren einführen; allein der Antrag vermochte nicht durchzudringen. Die Konferenz begnügte sich in dieser Hinsicht mit der Äusserung des Wunsches: «Il est désirable que, dans tous les pays de l'Union, la loi protège les œuvres photographiques ou les œuvres obtenues par des procédés analogues, et que la durée de la protection soit de quinze ans au moins» (Wunsch I).

Schliesslich möge erwähnt sein, dass auch auf der Pariser Konferenz Italien wieder die Aufzählung der choreographischen Werke in a. 4 Berner Konvention, verlangte. Allein namentlich Deutschland widersetzte sich diesem Antrag, weil weder durch Gesetz, noch durch die Rechtsprechung, noch durch die Wissenschaft bis jetzt eine befriedigende Definition des Begriffes «Choreographie» erfolgt sei. Der Wunsch Italiens, den es übrigens schon 1885 geäussert hatte, wurde daher vorläufig unberücksichtigt gelassen.

IV. Wohl die wichtigste Modifikation, die die Pariser Konferenz an der Berner Konvention vornahm, besteht in der neuen Regulierung des Übersetzungsrechts.

Durch die Unmenge von Kongressresolutionen, die bis zum Jahr 1896 schon erlassen worden sind, zieht sich wie ein roter Faden der beständig wiederkehrende Wunsch der Gleichstellung des Übersetzungsrechts mit dem Vervielfältigungsrecht auf Unionsgebiet. Gestützt auf diese sich unaufhörlich erneuerte Forderung der Schriftsteller, die das Bedürfnis der Anerkennung des Gleichstellungsprinzipes zu beweisen schien, beantragte die französische Administration an Stelle des a. 5 Berner Kon-

vention, folgende Bestimmung zu setzen: «Les auteurs ressortissant à l'un des pays de l'Union ou leurs ayants-cause, jouissent, dans tous les autres pays, du droit exclusif de faire ou d'autoriser la traduction de leurs œuvres pendant toute la durée de leur droit sur l'œuvre originale. Ce droit comprend les droits de publication, de reproduction, d'exécution et de représentation». Dieser Vorschlag Frankreichs fiel in der Pariser Konferenz auf sehr günstigen Boden und wurde namentlich auch von Deutschland unterstützt, trotzdem dessen Gesetzgebung über die Übersetzungsfrage ganz andere, viel ungünstigere Bestimmungen enthält. Das Prinzip der Gleichstellung des Übersetzungsrechts mit dem Vervielfältigungsrecht wäre auf der Pariser Konferenz ohne Zweifel angenommen worden, wenn sich England nicht kategorisch dagegen erklärt hätte. Dafür aber zeigte sich England bereit, dieselbe Regelung des Übersetzungsrechts, wie sie im englischen Gesetz statuirt ist, auch für das Unionsgebiet anzuerkennen. Da nun in England der Grundsatz gilt, dass der Autor dann ein ausschliessliches Übersetzungsrecht geniessen soll, wenn er die Übersetzung innert 10 Jahren seit der Publikation des Originalwerkes veröffentlicht, so fand die Pariser Konferenz, dieser Grundsatz laute immerhin noch viel günstiger für die Schriftsteller, als das in a. 5 Berner Konvention, niedergelegte Prinzip. Daher beschloss die Konferenz ohne langes Zögern, den von England gemachten Vermittlungsvorschlag anzunehmen (a. 1, § III, Pariser Zusatzvertrag), umsomehr, als dadurch der Beitritt Englands zum Pariser Zusatzvertrag als gesichert erschien.

Entgegen dem englischen Antrag hatte auch Italien eine eigene Proposition betreffend das Übersetzungsrecht gestellt. Nach der Ansicht dieses Landes sollte dem Autor prinzipiell während 10 Jahren seit Veröffentlichung des Originalwerks ein ausschliessliches Übersetzungsrecht zustehen; hat der Autor aber in diesen 10 Jahren eine Übersetzung veröffentlicht, dann soll ihm vom Zeitpunkt der Veröffentlichung der Übersetzung an gerechnet nochmals ein ausschliessliches Übersetzungsrecht während 10 Jahren garantiert werden. Nach diesem italienischen Vorschlag würde also einem Autor im Maximnm während 20 Jahren ein exklusives Übersetzungsrecht zustehen. Da aber der englische Antrag doch bedeutend günstiger lautete, zog die

Pariser Konferenz dessen Annahme vor, womit schliesslich auch Italien einverstanden war.

V. An Stelle des a. 7 Berner Konvention, der die erlaubte Benützung von Zeitungsartikeln regelt, schlug die französische Administration folgende Bestimmung vor: «Les articles littéraires, scientifiques, ou critiques, feuilletons ou romans et, en général tous les écrits publiés dans les journaux ou recueils périodiques à l'exception des articles de discussion politique, des nouvelles du jour ou des faits divers, ne pourront être reproduits ou traduits sans l'autorisation des auteurs ou de leurs ayants-cause». Diese Bestimmung wurde namentlich damit motiviert, dass die Schutzlosigkeit der Zeitungsartikel und besonders der Roman-Feuilletons gegen Nachdruck völlig ungerechtfertigt sei, denn Zeitungsartikel seien ebensogut Produkte einer geistigen Arbeit, wie andere litterarische Werke.

Allein die Ansichten Frankreichs wurden von den übrigen Ländern nicht geteilt, die ihrerseits wieder die verschiedensten Theorien aufstellten.

Italien und Belgien waren mit dem Vorschlag Frankreichs einverstanden, jedoch mit der Einschränkung, dass Zeitungen (im Gegensatz zu Zeitschriften) unter Quellenangabe andere Zeitungsartikel nachdrucken dürfen, wenn dies der Autor nicht ausdrücklich verboten hat.

Monaco seinerseits meinte, man müsse zwischen Zeitungen und Zeitschriften unterscheiden. Die Artikel der letztern dürften nie nachgedruckt werden; die Zeitungsartikel dagegen, ausgenommen Roman-Feuilletons, könnten nur durch ausdrückliches Verbot dem Nachdruck entzogen werden; ausserdem wäre ein solches Verbot unwirksam für politische Tagesartikel, Tagesneuigkeiten und sog. «Vermischte Nachrichten».

Wieder anderer Ansicht war Deutschland, welches die Roman-Feuilletons und die Artikel über Kunst und Wissenschaft absolut geschützt wissen wollte; bei allen andern Zeitungsartikeln sollte ein Nachdruckverbot nötig sein. Es könnte hiernach auch der Autor von politischen Artikeln oder von Tagesneuigkeiten deren Nachdruck verbieten.

Endlich brachte auch noch Norwegen einen eigenen Vorschlag; dieses Land fand es am richtigsten, mit Ausnahme der Roman-Feuilletons den Nachdruck aller Zeitungsartikel unter

deutlicher Quellenangabe zu gestatten, wenn der Verfasser dies nicht ausdrücklich untersagt hatte.

Aus diesem Labyrinth von Meinungen einen für alle Länder annehmbaren Ausweg zu finden, war ziemlich schwierig und konnte nur durch gegenseitige Konzessionen erzielt werden. In erster Linie war man aber allgemein darüber einig, dass Roman-Feuilletons keine gewöhnlichen Zeitungsartikel seien und dass sie ohne Genehmigung des Autors unter keinen Umständen nachgedruckt werden dürfen. Dieses Prinzip wurde dann auch zunächst in a. 1, § II al. 1, Pariser Zusatzvertrag festgehalten und darin den Roman-Feuilletons auch die Novellen gleichgestellt, worunter man kleine Romane und Erzählungen, überhaupt litterarische Phantasiewerke (works of fiction) von geringem Umfang verstand.

Im übrigen wurden die Rechtssätze des a. 7 Berner Konvention durch a. 1, § IV, Pariser Zusatzvertrag nur noch insofern geändert, als dieser beim Nachdruck eines nachdruckfreien Zeitungsartikels die Angabe der Quelle oder des Namens des Autors verlangt. Um a. 1 § IV Pariser Zusatzvertrag nicht einer unrichtigen Interpretation auszusetzen, erklärte die Konferenz ausserdem ausdrücklich, dass jene Quellenangabe beim Nachdruck von politischen Tagesartikeln, Tagesneuigkeiten und sog. «Vermischten Nachrichten» nicht verlangt werden könne.

VI. Schon lange war es der sehnlichste Wunsch Frankreichs, die Bestimmung des a. 9_3 Berner Konvention, welche das ausschliessliche musikalische Aufführungsrecht des Autors an einen ausdrücklichen Aufführungsvorbehalt knüpft, zu beseitigen. Frankreich behauptete, infolge jener Verfügung seien die Komponisten schlechter gestellt als andere Autoren; auch erschwere sie das Verhältnis des Komponisten zum Verleger, indem es natürlich im Interesse des Verlegers liege, den Aufführungsvorbehalt möglichst zu unterdrücken, während die Autoren das entgegengesetzte Ziel verfolgen. Dieselbe Ansicht war auch schon auf vielen frühern Kongressen und Versammlungen geäussert worden und infolge dieser, namentlich in romanischen Ländern starken Strömung auf Unterdrückung des a. 9_3 Berner Konvention, glaubte die französische Administration mit guter Aussicht auf Erfolg folgende Bestimmung an Stelle des a. 9 Berner Konvention vorschlagen zu können: «Les

stipulations de l'art. 2 s'appliquent à la représentation publique des œuvres dramatiques ou dramatico-musicales et à l'exécution publique des compositions musicales, que ces œuvres soient publiées ou non».

Allein Deutschland und England erklärten, einer solchen Lösung der Frage des musikalischen Aufführungssrechts nicht zustimmen zu können. Deutschland war ihr zwar prinzipiell nicht ganz abgeneigt; allein es meinte doch, die Rechtsfrage sei für eine internationale Regelung noch nicht reif genug. Sowohl in Deutschland wie in England würde sich die öffentliche Meinung entschieden dagegen auflehnen, wenn von Wohlthätigkeits- und Gratiskonzerten, oder von Konzerten, die durch Studentenvereine, Militärmusiken und andern volkstümlichen Gesellschaften veranstaltet werden, Aufführungsgebühren erhoben würden.

Infolge der ablehnenden Haltung Deutschlands und Englands nahm die Konferenz von Paris Abstand, eine Änderung des a. 9_3 Berner Konvention zu bewirken. Um jedoch die Frage des musikalischen Aufführungsrechts bei der nächsten Konferenz in Berlin nicht wieder ganz unberührt lassen zu müssen, richtete die Pariser Konferenz an die Regierungen der Unionsländer folgenden Wunsch: «Il est désirable que les législations des pays de l'Union fixent les limites dans lesquelles la prochaine Conférence pourrait adopter le principe que les œuvres musicales publiées doivent être protégées contre l'exécution non autorisée sans que l'auteur soit astreint à la mention de réserve» (Wunsch II).

VII. Laut a. 12 Berner Konvention, kann jedes nachgebildete oder nachgedruckte Werk bei der Einfuhr in diejenigen Verbandsländer beschlagnahmt werden, in denen das Originalwerk noch schutzberechtigt ist. Irrigerweise wurde diese Bestimmung dahin interpretiert, ein nachgedrucktes Werk könne nur bei der Einfuhr, nicht aber im Innern des Landes beschlagnahmt werden. Zur künftigen Vermeidung solcher Irrtümer unterdrückte die Konferenz das Wort «Einfuhr»; ausserdem fügte sie dem a. 12 Berner Konvention den Zusatz bei, dass die Beschlagnahme durch die kompetenten Behörden desjenigen Landes zu erfolgen habe, in dem das nachgedruckte Werk schutzberechtigt ist. (a. 1, § V, Pariser Zusatzvertrag).

VIII. Einige Meinungsverschiedenheiten erhoben sich auch bezüglich der Revision des a. 14 Berner Konvention, in Verbin-

dung mit No. 4, Schlussprotokoll, Berner Konvention betreffend die rückwirkende Kraft der Konvention.

Frankreich schlug vor, a. 14 Berner Konvention dahin zu formulieren, dass die Konvention auf alle Werke Anwendung finde, die zur Zeit ihres Inkrafttretens im Ursprungsland noch nicht Gemeingut waren. Zur Motivierung seiner Ansicht machte Frankreich geltend, durch den Ablauf von 10 Jahren seit der Unterzeichnung der Konvention seien die damals vorhandenen Interessen genügend gewahrt worden und man könne daher No. 4, Schlussprotokoll, Berner Konvention, ruhig unterdrücken, ohne befürchten zu müssen, dadurch irgend jemanden zu schädigen. Deutschland und England teilten aber diese Ansicht nicht, und so unterliess man eine Änderung des a. 14 Berner Konvention.

Dagegen fanden noch einige Abänderungen des No. 4, Schlussprotokoll, Berner Konvention statt, die aber von keiner grossen Bedeutung sind (vgl. a. 2, § 2, Par. Zusatzvertrags). Teils dienen sie der grössern Klarheit (a. 2, § 2, al. 2), oder sie dehnen die Bestimmungen des a. 14 Berner Konvention auch auf das, durch den Pariser Zusatzvertrag statuierte ausschliessliche Übersetzungsrecht aus (a. 2, § 2, al. 4). Schliesslich sollen die Bestimmungen des a. 2, § 2, Pariser Zusatzvertrags auch auf solche Länder Anwendung finden, die der Union neu beitreten (a. 2, § 2, al. 5).

IX. Eine kleine redaktionelle Änderung erlitt ferner a. 20 Berner Konvention, indem dort ausdrücklich die schweizerische Bundesregierung als Stelle für Entgegennahme der Kündigungen der internationalen Übereinkunft bezeichnet wird (a. 1, § 6, Pariser Zusatzvertrag).

X. Zu ziemlich erregten Debatten, jedoch zu keiner Änderung der Berner Konvention führten schliesslich noch die Beratungen über No. 3, Schlussprotokoll, Berner Konvention betreffend die Frage der m e c h a n i s c h e n M u s i k i n s t r u m e n t e. Um die Tragweite dieser Bestimmung einzuschränken, hatte die französische Administration folgenden Zusatz zu No 3 Schlussprotokoll vorgeschlagen: «Le bénéfice de cette disposition ne s'applique pas aux instruments qui ne peuvent reproduire des airs que par l'adjonction de bandes ou cartons perforés ou autres systémes indépendants de l'instrument, se vendant à part et

constituant des éditions musicales d'une notation particulière». Zur Begründung dieses Vorschlags machte Frankreich geltend, dass man urspründlich bei Annahme des No. 3, Schlussprotokoll, durch die Berner Konferenzen nur Musikdosen und Drehorgeln im Auge gehabt habe. Seit 1886 aber seien in der Technik der mechanischen Musikinstrumente gewaltige Fortschritte gemacht worden. Namentlich wurden Mechanismen erfunden, die erst einen musikalischen Effekt erzeugen durch Einschieben von perforierten Kartonscheiben, Bändern etc., oder von ausschaltbaren Stiftenwalzen. Solche Hilfsmittel aber, meinte Frankreich, seien nur eine neue Art des Notensatzes und sie müssten daher, wenn sie geschützte Musikwerke unerlaubt darstellen, als eine neue Form des Nachdrucks bestraft werden. Diese Auffassung Frankreichs wurde geteilt von Belgien, Italien und Monaco.

Eine entgegengesetzte Meinung jedoch vertraten Deutschland [16], England, Norwegen, Schweiz und Spanien. Diese Länder machten gegen den französischen Vorschlag namentlich praktische Gesichtspunkte geltend. Sie behaupteten, wenn man auf Unionsgebiet die Fabrikation jener Musikinstrumente verbiete, so werde sie nur um so schwunghafter im Ausland betrieben. Auch sei es praktisch unmöglich, eine scharfe Grenzlinie in dem Sinne zwischen den mechanischen Musikinstrumenten zu ziehen, wie dies Frankreich vorgeschlagen habe. Ausserdem betonte Deutschland, dass es ganz unlogisch sei, Musikinstrumente mit festen Stiftenwalzen als keinen musikalischen Nachdruck begehend zu bezeichnen, während dagegen mechanische Musikinstrumente mit ausschaltbaren Cylindern einen unerlaubten Nachdruck darstellen und verboten sein sollen. Mit Recht wurde diese Unterscheidung als viel zu äusserlich verworfen.

Infolge dieser weit auseinander gehenden Ansichten zwischen den einzelnen Ländern nahm die Konferenz davon Abstand, an No. 3, Schlussprotokoll, Berner Konvention, eine Änderung vorzunehmen.

Die bis jetzt erwähnten Bestimmungen, die die Berner Konvention teilweise abänderten, bilden in ihrer Gesamtheit den

---

[16] Deutschland hatte über die Frage des musikalischen Nachdrucks durch mechanische Musikinstrumente eine besondere Denkschrift ausgearbeitet; veröffentlicht in den «Actes de la Conférence», 1896, p. 199 f.

sog. Pariser Zusatzvertrag. Derselbe ist von allen Unionsländern angenommen und unterzeichnet worden, ausgenommen von Haïti (vgl. p. 33) und von Norwegen (p. 36).

B. Die Entstehung der sog. Deklaration von 1896.

Die Deklaration bezweckt, einige Bestimmungen der Berner Konvention und des Pariser Zusatzvertrages in einer, für alle Unionsländer verbindlichen Weise zu interpretieren. Die in der Deklaration niedergelegten Auslegungssätze müssen also von den Gerichten aller Länder, die die Deklaration annehmen, unbedingt berücksichtigt werden. Aus diesem Grund auch hat England die Deklaration nicht unterzeichnet, weil die Gerichte Englands oder doch wenigstens der englischen Kolonieen in ihren Urteilen andere Bahnen, als die von der Deklaration vorgezeichneten, eingeschlagen haben. Alle übrigen Unionsländer (ausgenommen Haïti) unterzeichneten die Deklaration, die folgende Rechtssätze aufstellt:

I. Laut No. 1, Deklaration, hängt der Schutz des unionistischen Autors im Unionsgebiet einzig und allein von der einmaligen Erfüllung der Formalitäten des Ursprungslandes des Werkes ab. Derselbe Satz soll auch für den in a. 2 § 1 B Pariser Zusatzvertrags statuierten Schutz der Photographieen gelten. Wir verweisen auf die bereits erwähnten Konferenzverhandlungen (p. 43), zu denen jenes wichtige Prinzip Anlass gab.

II. In No. 2, Deklaration, wird erklärt, dass man unter «veröffentlichten Werken» (œuvres publiées) nur solche Werke zu verstehen habe, die im Verlag erschienen sind (œuvres éditées). Die Aufführung eines dramatischen, dramatisch-musikalischen oder musikalischen Werks, oder die öffentliche Ausstellung eines Kunstwerks (Gemälde, Statue etc.) bilden also keine Veröffentlichung im obigen Sinne.

Diese Bestimmung wurde von der Pariser Konferenz namentlich deshalb ausgesprochen, weil sowohl die deutsche wie die französische Delegation in zwei von einander getrennten Denkschriften[17], die aber zu denselben Endresultaten kommen, den deutlichen Beweis leisteten, dass die genaue und für alle Unions-

---

[17] Veröffentlicht in den «Actes de la Conférence», 1896, p. 189—194.

länder verbindliche Definition des Begriffes «Veröffentlichung» von hoher internationaler Bedeutung sei. Bei litterarischen Werken erscheint es von vorneherein klar, dass sie nur veröffentlicht werden durch den Verlag, d. h. dadurch, dass jemand die Pflicht übernimmt, sie durch Verkauf in die Öffentlichkeit zu bringen. Viel schwieriger aber gestaltet sich die Frage, wann Werke der Dramatik, der Musik oder der bildenden Künste als veröffentlicht zu gelten haben. Diese Frage ist dann namentlich von grossem praktischem Interesse, wenn z. B. ein Musikstück zuerst in einem Unionsland (z. B. in der Schweiz) öffentlich aufgeführt, später in einem andern Unionsland, (z. B. in Frankreich) verlegt wurde. Je nachdem man das eine oder das andere dieser Länder als Veröffentlichungsland betrachtet, unterliegt das Musikwerk dem Rechtsschutz des schweizerischen oder dann des französischen Gesetzes. Noch schwerere Folgen für den Komponisten kann es haben, wenn er sein Werk erst auf Unionsgebiet aufführen, nachher in einem Nichtunionsland verlegen lässt. Wird letzteres Land als Land der Veröffentlichung bezeichnet, so geniesst der Komponist im ganzen Unionsgebiet gar keinen Schutz.

Um die Autoren aus dieser ungewissen Stellung zu befreien, hat die Pariser Konferenz in Übereinstimmung mit den Gutachten der französischen und deutschen Delegation prinzipiell erklärt, dass die Aufführung oder Ausstellung eines dramatischen, musikalischen oder bildnerischen Werks nicht als Veröffentlichung zu betrachten sei. England konnte dieser Interpretation deshalb nicht zustimmen, weil das englische Gesetz die erste Aufführung eines dramatischen oder dramatisch-musikalischen Werks als dessen Veröffentlichung bezeichnet.

III. Die französische Administration hatte in ihren Revisionsvorschlägen auch beantragt, a. 10 Berner Konvention betreffend unerlaubte Wiedergabe schutzberechtigter Werke dahin zu präzisieren, dass ausdrücklich die Umwandlung eines Theaterstücks in einen Roman und umgekehrt als unerlaubte Wiedergabe bezeichnet werde. Dieser Vorschlag wurde von allen Ländern unterstützt; trotzdem konnte derselbe nicht in a. 10 Berner Konvention eingeführt werden, weil sonst England dem Pariser Zusatzvertrag nicht beigetreten wäre. Die Konferenz sanktionierte dafür jenen Grundsatz in No. 3 der Deklaration,

die von England ja sowieso nicht angenommen wurde. Dieser Staat wollte nämlich das in No. 3 der Deklaration aufgestellte Prinzip deshalb nicht genehmigen, weil das englische Gesetz die Umgestaltung eines Romans in ein Theaterstück gestattet; dagegen verbietet es (sehr konsequent!) den umgekehrten und dazu viel seltener vorkommenden Fall.

C. Schliesslich ist noch zu erwähnen, dass die Pariser Konferenz mit Einstimmigkeit fünf Wünschen Ausdruck gab, welche den einzelnen Unionsländern empfehlen, an ihren internen Gesetzen gewisse Änderungen vorzunehmen, durch die die zukünftige Entwicklung der internationalen Union zum Schutz des Autorrechts gefördert würde. Drei von diesen Wünschen begegneten uns schon bei der Darstellung der Konferenzberatungen (vgl. pp. 36, 40, 44).

Einen vierten Wunsch sprach die Pariser Konferenz auf den Antrag der deutschen Delegation hin in dem Sinne aus, es sollen die Unionsländer ihre neben der Berner Konvention noch bestehenden Litterarverträge darauf untersuchen lassen, welche Vertragsbestimmungen günstiger lauten als die Konvention und daher neben dieser in Rechtskraft weiter bestehen bleiben (laut Zusatzartikel der Berner Konvention). Hoffentlich unterwerfen die Unionsländer ihre Litterarverträge der gewünschten Prüfung; es würde dies viel beitragen zur grössern Übersichtlichkeit der ohnehin verwickelten Autorrechtsverhältnisse auf Unionsgebiet und dem Richter, wie dem praktizierenden Anwalt würde dadurch manche zeitraubende und oft unnütze Arbeit erspart.

Durch einen fünften und letzten Wunsch ersucht die Pariser Konferenz die Unionsländer, in ihren nationalen Gesetzen Strafbestimmungen zu statuieren zur Unterdrückung der Usurpation von Autornamen, von Unterschriften oder sonstigen Kennzeichen der Autoren. Durch Erfüllung dieses Wunsches würde man namentlich einer Forderung der Maler und Bildhauer gerecht werden, denen bis jetzt meist zur Unterdrückung der genannten Rechtsverletzungen nur eine Zivilklage gegeben war.

Als sich am 4. Mai 1896 die Pariser Konferenz auflöste, standen die Unionsländer auf Grund der internationalen Übereinkünfte so zu einander, dass alle Unionsländer durch die Berner Konvention vertraglich verbunden waren; ausserdem hatten

sämtliche Unionsländer, ausgenommen Haïti und Norwegen, den Pariser Zusatzvertrag von 1896 und sämtliche Unionsländer, ausgenommen Haïti und England, die sog. Deklaration von 1896 unterzeichnet. Ob diese Verhältnisse, wenigstens bezüglich der Pariser Übereinkünfte, durch deren nachfolgende Ratifikation zu definitiven Vertragsverhältnissen umgestaltet werden, bleibt abzuwarten. Bis jetzt sind die Pariser Verträge ratifiziert worden:

Von Belgien, Deutschland, Frankreich, Italien, Luxemburg, Monaco, Montenegro, der Schweiz, Spanien und Tunis[18]. Grossbritannien hat nur den Zusatzvertrag, Norwegen nur die Deklaration ratifiziert. Der Austausch der Ratifikationen erfolgte am 9. September 1897 in Paris.

Die besprochenen Arbeitsergebnisse der Pariser Konferenz von 1896 entsprechen infolge der etwas reservierten und konservativen Haltung Englands und Norwegens nicht allen Erwartungen und mit Recht sagte Renault in seinem Bericht über die Arbeiten der Pariser Konferenz, als er auf die Endresultate zu sprechen kam: «Il ne s'agit donc pas d'une revolution, mais d'une modeste évolution».

Auch in Paris mussten eben wie zur Zeit der Berner Konferenzen im Interesse der Aufrechterhaltung des Bestandes der Union von den autorrechtlich vorgeschrittenen Ländern Konzessionen gemacht werden; aber anderseits muss man auch gestehen, dass diejenigen Unionsländer, die auf dem Marsch nach dem Ziel eines internationalen Autorrechts gewissermassen als Nachzügler erscheinen, in den wichtigsten Fragen ihre zurückhaltende Stellung aufgaben, oft zum Schaden ihrer eigenen Staatsangehörigen, und die Hand dazu boten, einige Änderungen an der Berner Konvention vorzunehmen, die eine wesentliche Besserung der internationalen Rechtsstellung der Autoren bedeuteten.

Infolge dieser allgemeinen versöhnlichen Stimmung der Unionsländer auf der Pariser Konferenz zeigt sich bei deren Beratungen offenkundig, dass in einigen kontroversen Fragen die verschiedenen Rechtsanschauungen sich lange nicht mehr so schroff gegenüberstehen, wie dies noch vor zehn Jahren der Fall

---

[18] Vgl. hierüber «Droit d'auteur», 1897, p. 109, f.

war; namentlich in den Fragen des Übersetzungsrechts und des Rechts der Photographie ergab sich gegen früher eine viel grössere Übereinstimmung zwischen den einzelnen Unionsstaaten. Man darf sich daher mit Recht der Hoffnung hingeben, es werde nach einer Periode von weitern zehn Jahren auf der Konferenz in Berlin den Forderungen der geistigen Arbeiter auf dem Gebiet der Litteratur und Kunst in gerechtem Masse Rechnung getragen werden, ohne dass eines der Unionsglieder zurückbleiben müsste. Der Erfolg kann nicht ausbleiben, wenn, wie Lardy treffend sagte, das Motto der Union stets bleiben wird: In necessariis unitas, in dubiis libertas, in omnibus caritas.

Zweiter Teil.

Das Übersetzungsrecht im Gebiet der internationalen Union zum Schutz von Werken der Litteratur und Kunst.

I. Kapitel.

Die internen Gesetzesbestimmungen über Übersetzungsrecht in den einzelnen Unionsländern.

Bei einer kurzen Prüfung der internen Gesetzesbestimmungen über Übersetzungsrecht ergibt sich, dass man dieselben in drei voneinander verschiedene Gruppen einteilen kann.

I. Die Gesetze der Unionsländer, welche die Gleichstellung des Übersetzungsrechts mit dem Vervielfältigungsrecht unbedingt verwerfen. Zu diesen Ländern gehören:

1. Deutschland. — Das deutsche Gesetz vom 11. Juni 1870 macht die Ausübung des Übersetzungsrechts von der Erfüllung verschiedener Bedingungen abhängig (§ 6). Einmal muss sich der Autor das Recht der Übersetzung auf dem Titelblatt oder an der Spitze des Werks ausdrücklich vorbehalten. Ausserdem muss die vorbehaltene Übersetzung nach dem Erscheinen des Originalwerks mindestens binnen einem Jahr begonnen und binnen drei Jahren beendet werden (§ 6, lit. c). Bei dramatischen Werken beträgt die Frist zur Übersetzung sogar nur sechs Monate, vom Tag der Veröffentlichung des Originalwerks an gerechnet. Der Beginn und beziehungsweise die Vollendung der Übersetzung muss zugleich innerhalb der angegebenen Fristen

zur Eintragung in die Eintragungsrolle in Leipzig angemeldet werden. (§ 6, al. 4).

Wenn der deutsche Schriftsteller alle diese Bedingungen erfüllt hat, wird ihm während vollen 5 (!) Jahren, vom Erscheinen der Übersetzung an gerechnet, ein ausschliessliches Übersetzungsrecht garantiert [19]. Nach Ablauf der fünfjährigen Schutzfrist geht das Übersetzungsrecht an die Allgemeinheit über.

Dieser verklausulierte und zeitlich äusserst begrenzte Schutz, den das deutsche Gesetz dem Übersetzungsrecht gewährt, ist durch die Berner Konvention zu Gunsten der unionistischen Autoren bedeutend modifiziert worden. Diese geniessen in Deutschland einen bedeutend weitergehenden Übersetzungsschutz als die Deutschen selbst. Übrigens hat die Pariser Konferenz von 1896 bewiesen, dass die massgebenden Kreise Deutschlands nun auch auf das lebhafteste die Gleichstellung der Übersetzung mit der Vervielfältigung befürworten, und es darf daher wohl eine baldige Revision des deutschen Gesetzes in diesem Sinn erwartet werden.

2. Italien. Das italienische Gesetz vom 18. Mai 1882 regelt das Übersetzungsrecht auf viel einfachere und weitherzigere Weise als das deutsche Gesetz. In Italien geniesst nämlich der Schriftsteller ein ausschliessliches Übersetzungsrecht während 10 Jahren seit der Publikation des Originalwerks. (a 12). Hier ist also dasselbe Prinzip sanktioniert wie in der Berner Konvention.

3. Norwegen hat im Gesetz vom 4. Juli 1893 a. 4_3 das Übersetzungsrecht demselben Schutzsystem unterstellt wie Italien. Jedoch ist zu beachten, dass ein norwegischer Autor, der zugleich oder innert einem Jahr sein Werk in mehreren Sprachen publiziert, sich ein ausschliessliches Übersetzungsrecht für diese speziellen Sprachen erwirbt (a. 4_2). Dieser Fall dürfte aber wohl nur in sehr seltenen Fällen vorkommen.

II. Die Gesetze der Unionsländer welche die Gleichstellung des Übersetzungsrechts mit dem

---

[19] Spezialbestimmungen über das Übersetzungsrecht enthält ferner noch a. 6, a und b des deutschen Gesetzes. — Vgl. eine eingehende Kritik der absolut unzulänglichen deutschen Gesetzesbestimmungen über Übersetzungsrecht von Kohler, im «Droit d'auteur», 1893, p. 135 und 148.

Vervielfältigungsrecht von der Erfüllung gewisser Bedingungen abhängig machen. Hieher sind zu zählen:

1. England. Dieser Staat hat sich am 25. Juni 1886 zwecks Anschlusses an die Berner Konvention ein Gesetz betreffend internationales Autorrecht (An Act to amend the law respecting International and Colonial Copyright) gegeben, das durch königliche Ordonnanz vom 28. November 1887 (a. 2) auf die Länder der internationalen Union ausgedehnt wurde. In a. 5 jenes Gesetzes wird dem Autor ein ausschliessliches Übersetzungsrecht gewährt, wenn er innert zehn Jahren seit dem Ende des Jahres, in dem das Originalwerk erschien, eine englische Übersetzung veröffentlicht. Wie schon betont, gilt diese Bestimmung nur für das internationale Autorrecht. Was aber das interne englische Autorrecht betrifft, so gilt hier das ausschliessliche und unbeschränkte Übersetzungsrecht zu Gunsten der Schriftsteller. Zwar ist dieser Rechtssatz in keinen englischen Gesetz ausdrücklich ausgesprochen, aber durch ausdehnende Gesetzesinterpretation durch Kommentatoren und Gerichte wurde er zur allgemeinen Geltung gebracht.

2. Die Schweiz huldigt im Bundesgesetz vom 23. April 1883, a. 1, a. 2_3, demselben System wie das englische Gesetz von 1886. Jedoch muss der in der Schweiz schutzberechtigte Autor die Übersetzung schon innert fünf Jahren seit Veröffentlichung des Originalwerks publizieren, um nachher ein ausschliessliches und unbeschränktes Übersetzungsrecht zu geniessen.

III. Die Gesetze der Unionsländer, welche die Gleichstellung des Übersetzungsrechts mit dem Vervielfältigungsrecht sanktionieren.

1. Belgien hat im Gesetz vom 22. März 1886, a. 12, das übrigens stark von französischen Rechtsanschauungen beeinflusst erscheint, das Gleichstellungsprinzip von Übersetzung mit Vervielfältigung angenommen.

2. Frankreich. Hier gelten dieselben Rechtssätze über das Übersetzungsrecht wie in Belgien. Jedoch wird auch in Frankreich die Gleichbehandlung des Übersetzungsrechts mit dem Vervielfältigungsrecht durch keine gesetzliche Bestimmung ausgesprochen; vielmehr haben die französische Rechtsprechung und Jurisprudenz diesem Grundsatz zu allgemeiner Anerkennung verholfen. Zum Beweis seiner Gesetzmässigkeit stützte man sich

namentlich auf die sehr dehnbaren Texte des a. 1 des Dekrets vom 19. Juli 1793 und des a. 425 Code pénal (1810).

3. Spanien. Gesetz vom 10. Januar 1879, a. 13 und 15.
4. Haïti. Gesetz vom 8. Oktober 1885, a. 5.
5. Luxemburg. Gesetz vom 25. Januar 1817, a. 1.
6. Monaco. Ordonnanz vom 27. Februar 1889, a. 4.
7. Tunis. Gesetz vom 15. Juni 1889, a. 4.

In allen diesen Gesetzen ist das Übersetzungsrecht an gar keine Spezialbedingungen oder zeitliche Beschränkungen geknüpft.

II. Kapitel.

Das Verhältnis der internen Gesetzesbestimmungen über Übersetzungsrecht zur Berner Konvention und zum Pariser Zusatzvertag.

Die Rechtssätze, die in der Berner Konvention und im Pariser Zusatzvertrag aufgestellt wurden, um das Übersetzungsrecht im Unionsgebiet möglichst gleichförmig zu gestalten, haben folgenden Wortlaut:

a. 5_1 und a. 5_4 Berner Konvention: «Les auteurs ressortissant à l'un des pays de l'Union, ou leurs ayants-cause, jouissent, dans les autres pays, du droit exclusif de faire ou d'autoriser la traduction de leurs ouvrages jusqu'à l'expiration de dix années à partir de la publication de l'œuvre originale dans l'un des pays de l'Union.

Dans les cas prévus au présent article, est admis comme date de publication, pour le calcul des délais de protection, le 31 décembre de l'année dans laquelle l'ouvrage a été publiée».

Dieser Grundsatz ist für die Unionsländer, die einen ausgedehntern internationalen Übersetzungsschutz wünschen, durch folgende Bestimmung des Pariser Zusatzvertrages ersetzt worden:

a. 1 § III Pariser Zusatzvertrag: «Les auteurs ressortissant à l'un des pays de l'Union, ou leurs ayants-cause, jouissent, dans les autres pays, du droit exclusif de faire ou d'autoriser la traduction de leurs œuvres pendant toute la durée du droit sur l'œuvre originale. Toutefois, le droit exclusif de traduction cessera d'exister lorsque l'auteur

n'en aura pas fait usage dans un délai de dix ans à partir de la première publication de l'œuvre originale, en publiant ou en faisant publier, dans un des pays de l'Union, une traduction dans la langue pour laquelle la protection sera réclamée.»

Neben diesen beiden internationalen Rechtsnormen über Übersetzungsrecht muss bei der Darstellung ihres Einflusses auf die internen Gesetze der Unionsländer namentlich auch der in a. 2 Berner Konvention aufgestellte Grundsatz berücksichtigt werden, wonach der unionistische Autor im ganzen Unionsgebiet schutzberechtigt ist, wenn er die vom Gesetz des Ursprungslandes des Werks vorgeschriebenen Förmlichkeiten und Bedingungen erfüllt hat.

In den folgenden Ausführungen gehen wir auf die Rechtswirkungen der internationalen Übereinkünfte auf die internen Gesetze über, indem wir hiebei die einzelnen Unionsländer wieder in jene drei Ländergruppen einteilen, die in Kapitel I schon unterschieden wurden.

I. Deutschland, Norwegen und Italien schützen in ihren Gesetzen das Übersetzungsrecht nicht in weitergehendem Umfang als die Berner Konvention a. 5. Da nun aber a. 5 Berner Konvention ein für alle Unionsländer verbindliches Schutzminimum des Übersetzungsrechtes statuiert, das zu Gunsten der unionistischen Schriftsteller alle unter dem Minimum bleibenden internen Gesetze modifiziert, so gilt dieser Satz vor allem für Deutschland, Norwegen und Italien. Da die Gesetze der beiden letzten Länder aber mit a. 5 Berner Konvention genau übereinstimmen, so kann man hier von keiner eigentlichen Modifikation sprechen. Die Wirkung der Berner Konvention besteht nur darin, dass die Übersetzungsbestimmungen des italienischen und norwegischen Gesetzes im vollen Umfang auf alle unionistischen Autoren ausgedehnt werden müssen; selbst dann, wenn das Ursprungsland des unionistischen Werkes einen beschränktern Schutz des Übersetzungsrechts gewähren sollte. Es findet also hier eine Durchbrechung des Prinzips des a. 2, Berner Konvention statt, wonach die Schutzdauer in den übrigen Unionsländern die Schutzdauer des Ursprungslandes nicht übersteigen darf.

Einen ganz erheblichen Einfluss übt dagegen a. 5 Berner Konvention auf die Übersetzungsrechtssätze des deutschen Ge-

setzes aus in ihrer Anwendung auf die unionistischen Autoren. Das deutsche Gesetz statuiert einen zeitlich beschränkten Schutz des Übersetzungsrechts (Maximum 8 Jahre), der unter dem von der Berner Konvention gezogenen Niveau bleibt; infolge des zwingenden Charakters des a. 5 Berner Konvention ist daher Deutschland verpflichtet, diesen auf die fremden, unionistischen Autoren anzuwenden, während die deutschen dem viel ungünstiger lautenden deutschen Gesetz weiterhin unterstellt bleiben.

Ausserdem knüpft das deutsche Gesetz den Schutz des Übersetzungsrechts an verschiedene, äusserst hemmende Bedingungen (vgl. p. 52). Kann Deutschland deren Erfüllung von den unionistischen Autoren auch verlangen, damit sie Anspruch auf den Rechtsschutz des a. 5 Berner Konvention, erheben dürfen? Die Frage ist unbedingt zu verneinen; denn a. 2_2 Berner Konvention befreit den unionistischen Autor von der Erfüllung aller Bedingungen und Formalitäten, ausgenommen denjenigen des Ursprungslandes seines Werkes. Der Franzose, der Schweizer geniessen also in Deutschland während zehn Jahren ein ausschliessliches Übersetzungsrecht für ihre Werke und zwar unter der einzigen Voraussetzung, dass die Formalitäten des französischen, des schweizerischen Gesetzes erfüllt wurden.[20]

Was sodann das Verhältnis betrifft, in dem die Gesetze Deutschlands, Norwegens und Italiens zum Pariser Zusatzvertrag stehen, so ist zunächst klar, dass durch dessen Annahme alle drei Länder den unionistischen Autoren ein viel ausgedehnteres Übersetzungsrecht zugestehen würden, als den eigenen Angehörigen; auch hätte natürlich der Grundsatz von der einmaligen Erfüllung der Formalitäten des Ursprungslandes unter der Herrschaft des Pariser Zusatzvertrags weiterhin Geltung. Wie wir aber wissen, hat sich Norwegen an der Pariser Konferenz von 1896 zur Annahme des Pariser Zusatzvertrages geweigert; ausserdem stehen trotz Ablaufs der Ratifikationsfrist die Ratifikationen verschiedener anderer Unionsländer noch aus.[21] Wir werden daher die Stellung der Unionsländer, die dem Pa-

---

[20] Wir lassen in diesem Kapitel die Berücksichtigung der Staatsverträge zwischen Unionsländern der grössern Übersichtlichkeit wegen noch bei Seite.

[21] Seitdem obiger Satz niedergeschrieben wurde, haben nun allerdings fast alle Unionsländer mit Ausnahme Norwegens den Pariser Zusatzvertrag ratifiziert (vgl. p. 50).

riser Zusatzvertrag beitreten, denjenigen Unionsländern gegenüber, die bei der Berner Konvention verbleiben, in einem selbständigen Abschnitt erörtern (vgl. p. 63).

II. Die Schweiz und England anerkennen ein ausschliessliches Übersetzungsrecht des Autors, wenn dieser die Übersetzung innert 5 Jahren (Schweiz), innert 10 Jahren (England) seit Publikation des Originalwerks veröffentlicht. Es dürfte sich empfehlen, die Wirkungen der Berner Konvention auf das schweizerische und englische Gesetz getrennt von einander zu behandeln:

a) Einfluss des a. 5 Berner Konvention und a. 1 § III Pariser Zusatzvertrags auf das schweizerische Gesetz. Gestützt auf das in a. 2_2 Berner Konvention sanktionierte Prinzip von der einmaligen Erfüllung der Formalitäten des Ursprungslandes hat man behauptet, die Bestimmung des schweizerischen Gesetzes, welche das ausschliessliche Übersetzungsrecht von der Übersetzungsveröffentlichung innert 5 Jahren abhängig macht, sei eine Bedingung im Sinne des a. 2_2 Berner Konvention und gelte daher nicht für unionistische Autoren. Diesen müsse also auf Grund des schweizerischen Gesetzes ein ausschliessliches Übersetzungsrecht in der Schweiz zugestanden werden, wenn sie gemäss a. 5 Berner Konvention innert zehn Jahren Übersetzungen ihrer Werke veröffentlichten. Selbst wenn dies aber bestritten würde, so geniesse doch auf jeden Fall jeder unionistische Autor in der Schweiz ein unbeschränktes Übersetzungsrecht, wenn er die hiezu vorgeschriebenen Bedingungen des schweizerischen Gesetzes erfüllt habe.[22]

Wir geben zu, dass «de lege ferenda» eine solche Lösung befürwortet werden könnte; nach den bestehenden, positiven Gesetzesvorschriften der Schweiz und der internationalen Union aber können wir den obigen Ausführungen nicht beistimmen. Denn in erster Linie ist es klar, dass Angehörige solcher Unionsländer, die das Übersetzungsrecht ungünstiger behandeln wie die Schweiz, hier nicht länger geschützt sind wie im Ursprungsland (a. 2_2 Berner Konvention), wobei allerdings immer das Schutzminimum des a. 5 Berner Konvention innegehalten werden muss. An dieser Thatsache vermag auch der Umstand nichts zu ändern, dass die Angehörigen jener Länder ihre Werke innert

---

[22] Vgl. «Droit d'auteur», 1895, p. 73—74.

fünf Jahren übersetzten und damit die im schweizerischen Gesetz statuierte Bedingung zur Erlangung des unbeschränkten Übersetzungsrechts erfüllten. Zwar wäre die Schweiz berechtigt, in diesem Fall jener Kategorie von unionistischen Autoren die Gleichstellung mit den Schweizern zu gewähren, weil eben a. 5 Berner Konvention nur ein minimales Recht garantiert. Allein das gegenwärtige schweizerische Gesetz gestattet eine solche Gleichstellung noch nicht.

Zu Zweifeln kann die Frage dann eher Anlass geben, wenn es sich um Autoren solcher Unionsländer handelt, deren Gesetze ein unbeschränktes Übersetzungsrecht sanktionieren. Da die Schweiz prinzipiell denselben Grundsatz anerkennt, da ferner die an ihn geknüpfte Bedingung durch a. 2_2 Berner Konvention beseitigt wurde zu Gunsten der unionistischen Autoren, so könnte man sich wirklich fragen, ob diese zweite Gruppe von Schriftstellern in der Schweiz nicht doch ein ausschliessliches Übersetzungsrecht beanspruchen könne? Auch diese Frage ist unseres Erachtens zu verneinen und zwar wieder aus dem Grund, dass das schweizerische Gesetz eine solche Lösung nicht zulässt und durch die Berner Konvention auch nicht verpflichtet ist, sie zuzulassen. Es kann daher ganz allgemein gesagt werden, dass alle unionistischen Autoren in der Schweiz nur den in a. 5 Berner Konvention statuierten Schutz des Übersetzungsrechts geniessen. Sie sind also einerseits nicht verpflichtet, die fünfjährige Frist zur Übersetzungsveröffentlichung zu beobachten, wie dies der schweizerische Schriftsteller muss; anderseits aber dauert ihr Übersetzungsrecht nur zehn Jahre von der Veröffentlichung des Originalwerks an gerechnet.

Der im schweizerischen Gesetz gewährte Übersetzungsschutz ist überholt worden durch a. 1 § III Pariser Zusatzvertrag und die Schweiz hat durch die Ratifikation desselben die Pflicht übernommen, den Angehörigen aller Unionsländer, die dem Pariser Zusatzvertrag auch beitreten, den hier gewährten Schutz des Übersetzungsrechts zu teil werden zu lassen; diese werden daher künftig in Bezug auf das Übersetzungsrecht günstiger gestellt sein als die Schweizer selbst. Ob die Schweiz den a. 1 § 3 Pariser Zusatzvertrag auch auf die Angehörigen der Unionsländer, die bei der Berner Konvention verbleiben, wird anwenden müssen, wird später zu erörtern sein. (Vgl. p. 63).

b) Einfluss des a. 5 Berner Konvention und a. 1 § III Pariser Zusatzvertrag auf das englische Gesetz vom 25. Juni 1886. Auch in England gilt für die unionistischen Schriftsteller der Grundsatz des a. 2_2 Berner Konvention. Er ist in der englischen Ordonnanz vom 28. November 1887, a. 3_2, ausdrücklich in dem Sinne ausgesprochen, dass die Schutzdauer des Ursprungslandes nicht überschritten werden kann. Der in a. 5 des englischen Gesetzes vom 25. Juni 1886 gewährte und auf die unionistischen Autoren ausgedehnte Übersetzungsschutz kommt daher nur in Betracht für die Autoren solcher Unionsländer, die das Übersetzungsrecht ebenso günstig oder günstiger schützen als England. Für die Angehörigen dieser Länder bedeutet dies allerdings eine erhebliche Besserstellung ihres Übersetzungsrechts, als wenn nur a. 5 Berner Konvention massgebend wäre; denn gemäss dem englischen Gesetz können sie in England ein ausschliessliches Übersetzungsrecht beanspruchen, wenn die Übersetzung innert zehn Jahren seit der Publikation des Originalwerks veröffentlicht wurde. Welchen Übersetzungsschutz geniessen aber die Schweizer in England? Wir denken, wenn sie innert fünf Jahren ihre Werke übersetzten, so geniessen sie in England auch ein ausschliessliches Übersetzungsrecht, denn für diese Werke wurden sowohl die Schutzvoraussetzungen des schweizerischen, wie des englischen Gesetzes erfüllt. Wurde dagegen die schweizerische Übersetzung erst zwischen dem fünften und zehnten Jahr seit Publikation des Originalwerks veröffentlicht, dann kann das Übersetzungsrecht in England nur noch nach dem a. 5 Berner Konvention sich richten.

Durch den Beitritt Englands zum Pariser Zusatzvertrag, der das Übersetzungsrecht ja gleichmässig schützt wie das englische Gesetz, würde sich der Übersetzungsschutz der unionistischen Autoren in England insofern ändern, als es nun allen unionistischen Autoren ohne Unterschied das in a. 1 § III Pariser Zusatzvertrag gewährte Übersetzungsrecht zugestehen müsste. (Vgl. p. 63).

III. Das Prinzip des unbeschränkten Übersetzungsrechts des Autors wird anerkannt in Belgien, Frankreich Haïti, Monaco, Luxemburg, Spanien und Tunis. Müssen diese Länder ihre liberalen Übersetzungsbestimmungen allen Unions-

angehörigen gewähren, oder müssen sie auf diese a. 5 Berner Konvention anwenden? Eine solche Pflicht ist in beiden Fragen zu verneinen. Denn einerseits muss kein Unionsland einen längern Übersetzungsschutz anerkennen, als ihn das Ursprungslang gewährt (unter Beobachtung des Schutzminimums in a. 5 Berner Konvention); anderseits folgt eben daraus, dass a. 5 nur ein Schutzminimum statuiert, die Berechtigung eines Unionslandes, den unionistischen Autoren einen ausgedehntern Übersetzungsschutz zu verleihen als den der Berner Konvention.

Die unionistischen Autoren können aber ausser in England nur noch in zwei andern Unionsländern ein ausgedehnteres Übersetzungsrecht beanspruchen, als es die Berner Kovention gewährt: nämlich in Frankreich und Belgien.

a) Frankreich hat am 28. März 1852 jenes bekannte Dekret erlassen, das allen im Ausland publizierten Werken der Litteratur und Kunst, ohne Rücksicht auf Reziprozität, dieselben Rechte gewährt wie den in Frankreich veröffentlichten Werken. Es kann nicht unsere Aufgabe sein, hier alle Kontroversen, zu denen die Interpretation des Dekrets geführt hat, zu berühren. Wir begnügen uns, zwei Streitfragen zu beleuchten, die für die Anwendung des Dekrets von 1852 auf die unionistischen Autoren von höchster Bedeutung sind.

Nach der in Frankreich herrschenden Meinung ist nämlich die Gleichstellung der fremden mit den einheimischen Autoren keine absolute; vielmehr wird der fremde Autor nur solange geschützt, als es das Gesetz seines Heimatlandes gestattet.[23] Hauptvertreter dieser Ansicht ist A. Darras[24]; er betont: «Le décret se borne à sanctionner les avantages qui existent; il ne va pas jusqu'à donner la vie à de nouvelles prérogatives». Wendet man diesen, unserer Ansicht nach richtigen Satz auf das Übersetzungsrecht der unionistischen Autoren in Frankreich an, so können sie hier nur den Schutz des Ursprungslandes des Werks verlangen, natürlich muss aber Frankreich den minimalen Schutz des a. 5 Berner Konvention berücksichtigen. Die wichtigste Folge des Dekrets von 1852 ist also die, dass Frankreich die Angehörigen aller Unionsländer, deren Gesetze günstiger

---

[23] Anderer Ansicht Pouillet. Vgl. «Droit d'auteur», 1895, p. 74.
[24] Darras. No. 205; No. 226–229.

lauten wie die Berner Konvention, im Umfang dieser Gesetze schützt. Ausserdem muss betont werden, dass die unionistischen Autoren nur die Formalitäten des Ursprungslandes erfüllen müssen; zwar knüpft das Dekret von 1852, a. 4 den Schutz der fremden Autoren an die Erfüllung der Formalitäten der französischen Gesetze, aber diese Bestimmungerscheint durch a. 2_2 Berner Konvention zu Gunsten der unionistischen Autoren als aufgehoben.

Ferner versuchte man in Frankreich auch, die liberalen Bestimmungen des Dekrets von 1852 dadurch abzuschwächen, dass man behauptete, dieselben werden durch ungünstiger lautende Bestimmungen von später abgeschlossenen Staatsverträgen, also auch der Berner Konvention und des Pariser Zusatzvertrags, ersetzt.[25] Folglich wäre es möglich, dass die Angehörigen derjenigen Länder, die mit Frankreich Litterarverträge geschlossen haben, ungünstiger gestellt sind, als wenn kein Vertrag existierte und nur das Dekret von 1852 zur Anwendung käme. Diese Theorie würde natürlich auch die Rechte der unionistischen Autoren schwer beeinflussen, indem Frankreich dann nur verpflichtet wäre, ihnen die in der Berner Konvention garantierten Rechte zu gewähren. Mit Recht traten dieser Auffassung Pouillet[26], Delalain u. a. entgegen; sie betonen, das Dekret von 1852 habe durch ungünstiger lautende Staatsverträge nicht modifiziert werden können, denn das Gesetz stehe über den Staatsverträgen. Wenn Frankreich solche abschliesse, so geschehe es namentlich, um die Rechte der Franzosen im Ausland zu wahren; die Rechte der Ausländer in Frankreich dagegen seien durch das Dekret von 1852 zum voraus normiert, und sie können durch Staatsverträge höchstens ausgedehnt, aber nicht beschränkt werden. Sehr richtig sagt Pouillet: «Quoi de plus mesquin que cette façon d'agir: d'abord crier au monde entier qu'on n'attend pas la réciprocité pour faire un acte de justice, et inscrire cela dans nos lois, puis, par des voies détournées, rapetisser cet acte, le réduire aux proportions les plus minimes, revenir sur sa parole, et tout cela pour aboutir à la confusion et rendre plus difficile, plus incertaine l'application de

---

[25] So namentlich Darras. No. 195—199.

[26] Weitere Ausführungen bei Pouillet p. 646—652.

la loi.» Es muss also gesagt werden, dass die Berner Konvention und der Pariser Zusatzvertrag das Dekret von 1852 in keiner Weise zu Ungunsten der unionistischen Autoren modifizieren. Wenn deren Ursprungsland also das Prinzip des unbeschränkten Übersetzungsrechts anerkennt, so können sie dieses auch in Frankreich beanspruchen. Von beiden in Betracht kom menden Schutzfristen ist immer die kürzere massgebend.

b) Belgien hat im Gesetz von 1886, a. 38 den fremden Autoren denselben Schutz gewährt wie Frankreich. Es werden ihnen ohne Rücksicht auf Reziprozität die Vorteile des belgischen Gesetzes zugesichert; jedoch kann die Schutzdauer diejenige des Ursprungslandes, resp. Belgiens nicht übersteigen. Was oben bezüglich des französischen Dekrets von 1852 gesagt wurde, gilt auch für das belgische Gesetz. Für das Übersetzungsrecht der unionistischen Schriftsteller in Belgien ist also das Gesetz ihres Ursprungslandes massgebend, unter Berücksichtigung des a. 5 Berner Konvention. Staatsverträge Belgiens mit Unionsländern können den a. 38 belgischen Gesetzes unserer Ansicht nach nicht zu Ungunsten der fremden Autoren abändern.

c) Was die übrigen Unionsländer dieser Gruppe, nämlich Haïti, Monaco, Luxemburg, Spanien und Tunis betrifft, so sind sie nach den bestehenden Gesetzen und nach der Berner Konvention oder dem Pariser Zusatzvertrag nicht verpflichtet, ihren Angehörigen gegenseitig das unbeschränkte Übersetzungsrecht zu gewähren. Vielmehr ist der Übersetzungsschutz des a. 5 Berner Konvention resp. des a. 1 § 3 Pariser Zusatzvertrags massgebend.

IV. Sind die Unionsländer, die dem Pariser Zusatzvertrag beitreten, verpflichtet, den Übersetzungsrechtsschutz des a. 1 § 3 Pariser Zusatzvertrag auf die Unionsländer auszudehnen, die bei der Berner Konvention verblieben sind? Unseres Erachtens ist diese Frage zu bejahen. Die Länder, die dem Pariser Zusatzvertrag beitreten, bilden also nicht unter sich im Unionsgebiet eine engere Union (union restreinte) in dem Sinn, dass sie die Rechtssätze des Pariser Zusatzvertrags nur gegenseitig auf sich selbst anwenden; vielmehr sollen diese Rechtssätze von den Kontrahenten des Pariser Zusatzvertrags auf alle unionistischen Autoren ausgedehnt werden. Gewisse

Unionsländer übernehmen also dadurch die Pflicht, den Angehörigen anderer Unionsländer Rechte zu gewähren, auch ohne jede Reziprozität, die von diesen nicht anerkannt werden. Ähnliche Verhältnisse schufen schon No. 1 und 2 Schlussprotokoll Berner Konvention betreffs photographischen und choreographischen Werken und neuerdings a. 2 § 1 A Pariser Zusatzvertrag betreffend Schutz von Architekturwerken. Die Angehörigen Norwegens, das einstweilen den Pariser Zusatzvertrag noch nicht ratifizieren wird, geniessen dennoch dessen Übersetzungsrechtsschutz z. B. in Deutschland oder Frankreich, die dem Pariser Zusatzvertrag beitraten, während die Angehörigen dieser beiden Länder in Norwegen nur das in a. 5 Berner Konvention statuierte Übersetzungsrecht beanspruchen können. Diese Lösung scheint uns nicht bloss dem Zweck und Geist der internationalen Union am ehesten zu entsprechen, sie ist auch der Einfachheit wegen zu befürworten.

III. Kapitel.

Der Einfluss der Berner Konvention und des Pariser Zusatzvertrags auf die Bestimmungen über Übersetzungsrecht in den Staatsverträgen zwischen Unionsländern.

Laut Zusatzartikel der Berner Konvention bleiben die zwischen Unionsländern geschlossenen Staatsverträge neben der Berner Konvention insoweit in Geltung, als sie den Urhebern oder ihren Rechtsnachfolgern weitergehende Rechte, als ihnen solche durch die Berner Konvention eingeräumt werden, gewähren oder sonst Bestimmungen enthalten, welche der internationalen Übereinkunft nicht zuwiderlaufen.

Von diesen Gesichtspunkten aus haben wir die Bestimmungen über Übersetzungsrecht zu prüfen, die in den zwölf, zur Zeit bestehenden Staatsverträgen über Urheberrecht zwischen Unionsländern enthalten sind.[27]

---

[27] Wir werden diejenigen Staatsverträge als noch in Rechtskraft bestehend ansehen und behandeln, die vom internationalen Büreau in Bern als solche zusammengestellt wurden in einem «Tableau synoptique des traités,

Je nach dem Schutzsystem des Übersetzungsrechts, das in den einzelnen Litterarverträgen zwischen Unionsländern sanktioniert ist, kann man diese in einzelne, voneinander getrennte Vertragsgruppen sondern, wodurch wir uns ersparen, den Einfluss der internationalen Übereinkünfte auf jeden der zwölf Verträge einzeln besprechen zu müssen.

I. Staatsverträge zwischen Unionsländern, in denen gegenseitig das Übersetzungsrecht denselben Schutz geniesst wie das Vervielfältigungsrecht. Hieher gehören:

1. der französisch-spanische Litterarvertrag. 16. Juni 1880, a. 3.

2. der belgisch-spanische Litterarvertrag. 26. Juni 1880, a. 3.

Diese beiden Verträge lauten also bezüglich des Übersetzungsrechts unbedingt günstiger wie die Berner Konvention oder der Pariser Zusatzvertrag. Sie bleiben also neben diesen zu Gunsten der Angehörigen der Kontraktsländer in Rechtskraft bestehen. Was die Schutzdauer anbetrifft, so sind die fremden den einheimischen Autoren gleichgestellt, jedoch kann die Schutzdauer des Ursprungslandes nicht überschritten werden (a. 1 des französisch-spanischen und bel-

déclarations et autres actes réglant la protection internationale des œuvres littéraires et artistiques dressé le 15 avril 1896». Jedoch werden wir zwei der hier erwähnten Verträge nicht behandeln, nämlich das Abkommen zwischen Frankreich und Monaco (9. November 1865), das kaum von Bedeutung sein dürfte; anderseits den Vertrag zwischen der Schweiz und Italien (22. Juli 1868 und 13. März 1881). Laut Mitteilung des eidgenössischen Amtes für geistiges Eigentum ist dieser Vertrag aus folgenden Gründen als aufgehoben zu betrachten: In a. 14 des Handelsvertrages vom 22. März 1883 hatten die Schweiz und Italien die Verpflichtung übernommen, einen neuen Litterarvertrag als Ersatz für denjenigen vom 22. Juli 1868, welcher bis zum Abschluss des neuen Vertrags in Kraft bleiben sollte, zu vereinbaren. Diese Verpflichtung ist durch den Abschluss der internationalen Berner Konvention von 1886 als erfüllt zu betrachten, denn der neue italienisch-schweizerische Handelsvertrag vom 19. April 1892 erwähnt jene Verpflichtung nicht mehr.

Kraft des Beitritts Norwegens zur Union sind dagegen die Verträge dieses Landes mit Frankreich und Italien zu berücksichtigen, die das erwähnte «Tableau synoptique» noch nicht als Verträge zwischen Unionsländern anführt.

gisch-spanischen Vertrags). Folglich geniessen die Spanier in Belgien oder Frankreich ein ausschliessliches Übersetzungsrecht höchstens während 50 Jahren.

Schliesslich sei noch erwähnt, dass beide vorliegenden Verträge in a. 6 die sog. Meistbegünstigungsklausel enthalten. Da aber die drei Vertragsländer mit keinen andern Staaten bis jetzt in Bezug auf das Übersetzungsrecht günstiger lautende Verträge abgeschlossen haben, so ist jene Klausel bedeutungslos.

II. Staatsverträge, worin die Vertragsländer, unter gewissen Beschränkungen, sich die Anwendung der nationalen Gesetzesbestimmungen garantieren. Hieher gehören drei Staatsverträge zwischen Unionsländern:

1. Der italienisch-spanische Staatsvertrag. 28. Januar 1880. Laut a. 1_1 geniessen die Autoren, Verleger oder Übersetzer des einen Landes in dem andern Land diejenigen Rechte, die hier denselben Personen für ihre Werke gewährt werden. Jedoch kann die Schutzdauer diejenige des Ursprungslandes nicht überschreiten (a. 1_2). Praktisch angewendet heisst das, dass die Spanier in Italien und die Italiener in Spanien das im italienischen Gesetz normierte ausschliessliche Übersetzungsrecht während zehn Jahren seit der Veröffentlichung des Originalwerks geniessen. Der italienisch-spanische Vertrag lautet in Bezug auf das Übersetzungsrecht also nicht günstiger als a. 5 Berner Konvention oder a. 1 § III Pariser Zusatzvertrag und wird durch diese aufgehoben.

Jedoch muss beachtet werden, dass der italienisch-spanische Vertrag in a. 4 die Meistbegünstigungsklausel enthält. Man kann sich daher fragen, ob der Italiener nicht dieselben Rechte, also besonders das ausschliessliche Übersetzungsrecht verlangen kann, das Spanien Belgien und Frankreich in später abgeschlossenen Verträgen gewährt hat? Diese Frage ist unserer Ansicht nach zu bejahen. Da Spanien die belgischen und französischen Übersetzungen gleich schützt wie die Originalwerke (vgl. p. 65), so muss es laut a. 4 des spanisch-italienischen Vertrags diesen Schutz auch den Italienern gewähren. Für die Schutzdauer ist diejenige des italienischen Gesetzes (a. 8 und 9) für Originalwerke massgebend, die meist kürzer sein wird,

wie die des spanischen Gesetzes. Der Italiener geniesst also in Spanien ein ausschliessliches Übersetzungsrecht, der Spanier in Italien dagegen nur den Übersetzungsschutz des a. 5 Berner Konvention oder des a. 1 § III Pariser Zusatzvertrag, je nachdem Italien bei der Berner Konvention verbleibt oder dem Pariser Zusatzvertrag beitritt.[28]

2. Der Handelsvertrag zwischen Frankreich und Norwegen vom 30. Dezember 1881, verlängert am 31. Januar 1892, enthält folgenden Zusatzartikel:[29] «Les Hautes Parties contractantes conviennent, que les ressortissants de chacun des pays respectifs jouiront, dans l'autre, du traitement national en ce qui concerne la propriété littéraire, artistique et industrielle».

Die Anwendung dieses Artikels auf das Übersetzungsrecht der Angehörigen beider Vertragsländer ergibt für diese sehr verschiedene Resultate. Was zunächst die Franzosen betrifft, so würden diese laut des zitierten Zusatzartikels in Norwegen nur das hier gewährte Übersetzungsrecht geniessen, das bekanntlich unter dem Niveau des a. 5 Berner Konvention bleibt. Die Franzosen sind daher berechtigt, in Norwegen den Übersetzungsschutz des a. 5 Berner Konvention zu verlangen.

Was sodann das Übersetzungsrecht der Norweger in Frankreich betrifft, so können diese, gestützt auf den Wortlaut des französisch-norwegischen Vertrags, dort das vom französischen Recht gewährte, ausschliessliche Übersetzungsrecht beanspruchen; allerdings werden sie hiezu die französischen Formalitäten erfüllen müssen. Unserer Ansicht nach räumt also der französisch-norwegische Vertrag den Norwegern in Frankreich ein weiteres Übersetzungsrecht ein, als sie auf Grund des französischen Dekrets von 1852 [vgl. p. 61] oder des a. 5. Berner Konvention oder des a. 1 § III Pariser Zusatzvertrag beanspruchen könnten.

3. Vertrag zwischen Schweden-Norwegen und Italien vom 9. Oktober 1884.[30] Dieser gewährte ursprünglich

---

[28] Wie schon erwähnt, ist Italien dem Pariser Zusatzvertrag beigetreten.
[29] Abgedruckt im «Droit d'auteur». 1896. p. 142.
[30] Veröffentlicht im «Droit d'auteur». 1896. p. 142.

den Italienern nur die Vorteile der schwedisch-norwegischen Gesetze von 1876, 1877 und 1883. Norwegen hat aber erklärt, dass die Italiener auch den Rechtsschutz des neuesten norwegischen Gesetzes vom 4. Juli 1893 geniessen sollen.

In a. 2 des Vertrags sichern sich Italien und Norwegen gegenseitig den Rechtsschutz der nationalen Urheberrechtsgesetze zu. Jedoch ist immer die kürzere Schutzdauer massgebend (a. 3). Da nun weder das italienische noch das norwegische Gesetz das Übersetzungsrecht in weiterem Umfang schützen als die Berner Konvention (a. 5) es thut, so hat der italienisch-norwegische Vertrag für den gegenseitigen Schutz des Übersetzungsrechts in den beiden Vertragsländern keine Bedeutung mehr. Italien und Norwegen haben ihren Angehörigen zum mindesten den Übersetzungsschutz des a. 5 Berner Konvention einzuräumen.

III. Staatsverträge, die das Übersetzungsrecht während zehn Jahren seit der Veröffentlichung der Übersetzung unter der Voraussetzung schützen, dass die Übersetzung innert drei Jahren seit der Publikation des Originalwerks veröffentlicht wurde. Zu diesen Verträgen gehören:

1. der deutsch-französische Litterarvertrag. 19. April 1883. a. 10;

2. der deutsch-belgische Litterarvertrag. 12. Dezember 1883. a. 10;

3. der deutsch-italienische Litterarvertrag. 20. Juni 1884. a. 10;

4. der französisch-italienische Litterarvertrag. 9. Juli 1884. a. 8.

Den Angehörigen dieser Vertragsländer steht also im Maximum während 13 Jahren ein ausschliessliches Übersetzungsrecht zu. Auf den ersten Blick dürften daher die Vertragsbestimmungen, die diesen Übersetzungsschutz gewähren, günstiger erscheinen als a. 5 Berner Konvention, der nur während zehn Jahren ein ausschliessliches Übersetzungsrecht gewährt. In der That ist denn auch schon behauptet worden, die vier genannten Litterarverträge ständen, soweit sie wenigstens das Übersetzungsrecht betreffen, neben der Berner Konvention noch in Rechtskraft. Diese Ansicht wurde namentlich auch damit

begründet, dass die Verträge den zehnjährigen Übersetzungsschutz von der Veröffentlichung der Übersetzung an berechnen, was für die Autoren viel günstiger sei, als wenn von der Veröffentlichung des Originalwerks an gerechnet werde, denn im letztern Fall reduziere sich der zehnjährige Übersetzungsschutz doch immer um die Frist, die zur Ausführung der Übersetzung nötig sei.[31]

Obwohl der letztgenannten Ansicht eine gewisse Berechtigung nicht bestritten werden kann, so sprechen doch unseres Erachtens verschiedene gewichtige Gründe für die Aufhebung der oben zitierten Vertragsartikel durch a. 5 Berner Konvention. Es muss zugegeben werden, dass diese Vertragsbestimmungen für gewisse Kreise von Autoren günstiger lauten können als a. 5 Berner Konvention, nämlich einmal für solche Autoren, die namentlich kleinere, belletristische Werke veröffentlichen, welche in drei Jahren leicht zu übersetzen sind; ferner für solche Autoren, die infolge ihres schon bekannten Namens von vorneherein des Absatzes auch ihrer übersetzten Werke sicher sind und daher leicht einen Übersetzer innert drei Jahren finden werden; für solche Autoren endlich, die, auch ohne diese Sicherheit zu haben, finanziell doch so gut gestellt sind, dass sie auch auf die Gefahr eines Verlustes hin es wagen können, innert drei Jahren die Übersetzung des Originalwerks zu publizieren.

Neben der erwähnten Kategorie von Autoren gibt es aber anderseits eine Masse von Schriftstellern, für welche die Bedingung, innert drei Jahren seit Publikation des Originalwerks die Übersetzung veröffentlichen zu müssen, um ein zehnjähriges Übersetzungsrecht zu geniessen, gleichbedeutend ist mit völligem Verlust jedes Übersetzungsrechts. Dies gilt für viele belletristische Schriftsteller; es gilt namentlich aber für die Verfasser von wissenschaftlichen, meist ziemlich umfangreichen Werken. Wer weiss, mit welchen Schwierigkeiten solche Autoren zu kämpfen haben, bis sie einen geeigneten Übersetzer und einen geeigneten Verleger gefunden haben, der weiss auch, dass jene zwingende dreijährige Frist zur Übersetzung von diesen Au-

---

[31] Vgl. «Lyon-Cæn» II., p. 221, Note 4 und p. 257, Note 1. Auch «Droit d'auteur» 1895, p. 74.

toren in den meisten Fällen nicht kann innegehalten werden. Wenn man ferner bedenkt, dass von einem Zufall oder einer schlechten Laune der Verleger oder Übersetzer der völlige Verlust des Übersetzungsrechts des Autors abhängen kann, indem sie versäumen, die Übersetzung rechtzeitig zu publizieren oder zu vollenden, dann wird man die Bestimmungen der vier vorliegenden Staatsverträge dem a. 5 Berner Konvention nicht mehr vorziehen, der doch die Bedürfnisse aller Autoren in viel gerechterer Weise berücksichtigt.

Wir können uns auch mit jener Ansicht nicht einverstanden erklären, wonach die Autoren, denen eine Übersetzung innert drei Jahren möglich war, den Rechtsschutz der betreffenden Staatsverträge geniessen sollen; während die übrigen Autoren der Kontraktländer dem Rechtsschutz des a. 5 Berner Konvention unterstehen. Nirgends besteht in der Berner Konvention eine Bestimmung. die Rechtssätze der Staatsverträge nur zu Gunsten gewisser Autorenkreise fortbestehen lässt neben der Berner Konvention, während zu Gunsten anderer Autoren jene Rechtssätze durch die Berner Konvention ersetzt würden. Vielmehr lässt der Zusatzartikel der Berner Konvention nur eine Auslegung zu: entweder lautet die Vertragsbestimmung für die gesamten Autoren der Kontraktsländer günstiger als a. 5 Berner Konvention; dann bleibt die Vertragsbestimmung neben dieser bestehen. Oder die Vertragsbestimmung lautet für einen grossen Teil der Autoren ungünstiger wie die Berner Konvention; dann soll von beiden Rechtssätzen derjenige als ausschlaggebend bezeichnet werden, der den Bedürfnissen aller Autoren am gleichmässigsten Rechnung trägt. Wir glauben bewiesen zu haben, dass in unserm Fall die Wahl nur auf a. 5 Berner Konvention fallen kann.

Übrigens kann auch aus der geschichtlichen Entwicklung der Union gezeigt werden, dass das in a. 5 Berner Konvention sanktionierte System des Übersetzungsschutzes für die Autoren günstiger lautet als dasjenige der vier vorliegenden Staatsverträge. Die Berner Konferenz von 1884 hatte nämlich auch den zehnjährigen Schutz des Übersetzungsrechts an die Bedingung geknüpft, dass die Übersetzung innert drei Jahren veröffentlicht wurde. Diese dreijährige Veröffentlichungsfrist fiel aber infolge Beschlusses der Berner Konferenz von 1885 dahin (vgl. p. 23),

indem damals betont wurde, man wolle dadurch eine Verbesserung des Übersetzungsschutzes herbeiführen.

Wir sind daher der Ansicht, es seien die aa. 10 des deutsch-belgischen, deutsch-französischen und deutsch-italienischen Litterarvertrags und a. 8 des französisch-italienischen Litterarvertrags durch a. 5 Berner Konvention aufgehoben.

Die bis jetzt gemachten Ansführungen werden ihren praktischen Wert verlieren, sobald die in Betracht kommenden Kontraktländer dem Pariser Zusatzvertrag beigetreten sind. Da dieser das Übersetzungsrecht viel besser schützt wie jene vier Staatsverträge, so würden diese durch a. 1 § III Pariser Zusatzvertrag ohne weiteres ausser Kraft gesetzt. Da Frankreich und Deutschland den Pariser Zusatzvertrag ratifizierten, so gilt jener Satz denn auch in der That schon für den deutsch-französischen Litterarvertrag (a. 10).

Schliesslich muss noch erwähnt werden, dass die Verträge, die Deutschland mit Belgien, Frankreich, Italien und Frankreich mit Italien abschloss, alle die Meistbegünstigungsklausel enthalten.

Was zunächst die drei erstgenannten Verträge betrifft, so enthalten sie alle in a. 16 folgende Bestimmung: «Die hohen vertragschliessenden Teile sind darüber einverstanden, dass jeder weitergehende Vorteil oder Vorzug, welcher künftighin von seiten eines derselben einer dritten Macht in Bezug auf die in der gegenwärtigen Übereinkunft vereinbarten Punkte eingeräumt wird, unter der Voraussetzung der Reziprozität, den Urhebern des andern Landes oder deren Rechtsnachfolgern ohne weiteres zu statten kommen soll». Aus dem Wortlaut dieser Klausel folgt, dass sich die Deutschen nicht auf a. 16 ihrer Verträge mit Frankreich und Belgien stützen können, um in diesen Ländern ein ausschliessliches Übersetzungsrecht zu beanspruchen, wie es Belgien und Frankreich vertraglich den Spaniern eingeräumt haben, denn der belgisch-spanische und französich-spanische Vertrag wurden ungefähr drei Jahre vor dem deutsch-französischen und deutsch-belgischen Vertag abgeschlossen.[32]

---

[32] Vgl. «Dambach», der deutsch-französische Litterarvertrag, p. 43 bis 44, Berlin, 1883. — Auch «Lyon-Caen et Delalain», II., p. 259, note 2.

Zu einem andern Resultat gelangen wir dagegen beim französisch-italienischen Litterarvertrag a. 10. Diese Meistbegünstigungsklausel bezieht sich nicht nur auf «künftige» Vorteile. Es kann daher der Italiener, auf diese Klausel gestützt, denselben Übersetzungsschutz beanspruchen, den Frankreich vertraglich den Spaniern gewährt hat, nämlich ein ausschliessliches Übersetzungsrecht. Für die Schutzdauer ist jedoch auch hier immer die kürzere Frist der beiden in Betracht kommenden Gesetze zu nehmen.

IV. Staatsverträge, die das Übersetzungsrecht während fünf Jahren seit der Übersetzungsveröffentlichung dann schützen, wenn die Übersetzung innert einem Jahr seit der Publikation des Originalwerks begonnen und innert drei Jahren vollendet worden ist. Ausserdem muss sich der Autor das Übersetzungsrecht ausdrücklich vorbehalten haben. Hieher gehören:

1. der deutsch-schweizerische Litterarvertrag, 13. Mai 1869, auf das deutsche Reich ausgedehnt am 23. Mai 1881. a. 6 und a. 13.

2. der französisch-luxemburgische Litterarvertrag vom 16. Dezember 1865. a. 6.

3. der preussisch-englische Zusatzvertrag vom 13. August 1855, a. 3, zum preussisch-englischen Litterarvertrag vom 16. Juni 1846. Beide ausgedehnt auf das deutsche Reich durch Übereinkunft vom 2. Juni 1886.

Bei der Vergleichung dieser drei Litterarverträge mit der Berner Konvention bieten sich bezüglich des Übersetzungsrechts keine grossen Schwierigkeiten dar. Nicht nur legen diese Staatsverträge den Angehörigen der Vertragsländer zur Wahrung ihres Übersetzungsrechts Bedingungen und Formalitäten auf, die durch die Berner Konvention abgeschafft sind, sondern auch die in den Verträgen fixierte maximale Schutzdauer des Übersetzungsrechts von acht Jahren bleibt unter dem zwingenden zehnjährigen Minimalschutz der Berner Konvention. Es erscheint daher als zweifellos, dass die oben zitierten Vertragsbestimmungen über Übersetzungsrecht durch den a. 5 Berner Konvention aufgehoben worden sind.

Keiner der drei vorliegenden Litterarverträge enthält die Meistbegünstigungsklausel.

IV. Kapitel.

In welchem Umfang soll das Übersetzungsrecht für das Unionsgebiet garantiert werden?

Die Gründe für und wider das unbeschränkte Übersetzungsrecht des Autors sind von den bekanntesten Rechtsgelehrten, von Schriftstellern und Juristen schon so gründlich von allen Seiten beleuchtet worden, dass es wohl unmöglich ist, für die eine oder andere Ansicht noch neue Argumente vorbringen zu können. Wir begnügen uns daher mit einer kurzen Darstellung und Kritik der verschiedenen Theorieen, die über das Übersetzungsrecht schon aufgestellt und verteidigt worden sind. Dabei wird sich dann auch fast von selbst zeigen, welcher Rechtsschutz dem Übersetzungsrecht am richtigsten zu teil werden soll.

I. Die Theorie des freien Übersetzungsrechts für jedermann.

Sie wurde früher aus theoretischen Gründen sowohl, wie heute noch von praktischen Gesichtspunkten aus verfochten.

a) Theoretische Gründe für ein freies Übersetzungsrecht.

Die Anhänger dieses Grundsatzes machen namentlich geltend, der Übersetzer schaffe durch seine, oft sehr schwierige Arbeit ein neues, ihm allein gehöriges Werk; das Übersetzungsrecht sei also keineswegs ein vom Recht des Originalautors abgeleitetes Recht, vielmehr entspringe es aus der Geistesthätigkeit des Übersetzers selbst. Ferner müsse beachtet werden, dass infolge der Verschiedenheit der Sprachform des Originalwerks und der Übersetzung eine Rivalität oder Konfusion zwischen Autor und Übersetzer nicht entstehen könne. Der Autor sollte sogar dem Übersetzer sehr dankbar sein, wenn dieser des erstern Werke überhaupt übersetzt. Denn «la gloire de l'auteur et la propagation de ses idées, la popularité de ses productions et leurs chances de débit ont tout à gagner par l'existence des

traductions et n'ont rien à y perdre[33]. Endlich wird auch betont, dass der Autor, der sein Werk nur in einer Sprache herausgebe, dadurch die möglichen Käufer seines Werks von vorneherein bestimmt und auf alle übrigen verzichtet habe.

Wenn man die bis jetzt angeführten Gründe für ein freies Übersetzungsrecht durchgeht, so kann man ohne Übertreibung behaupten, dass sie heute wohl allgemein in der Wissenschaft als unstichhaltig aufgegeben worden sind und dies mit vollem Recht. Vorerst ist es völlig klar, dass die Übersetzung eines Originalwerks nicht wieder als solche ein Originalwerk sein kann. Allerdings gibt der Übersetzer dem Originalwerk eine neue Form, allein selbst hierin muss er sich möglichst der Ursprache anzupassen suchen, je besser er übersetzt, umsomehr trachtet er darnach, den, jedem Autor eigentümlichen Stil in der Übersetzung möglichst genau wiederzugeben. Gewiss braucht es dazu vieler Arbeit und gründlicher Sprachkenntnisse, aber dies ist kein Grund, um den Originalautor seines Übersetzungsrechts völlig zu berauben. Mit Recht hat Darras gesagt, dass die Arbeit eines Diebes diesem auch kein Recht über die gestohlene Sache verschafft. Vor allem muss aber die Ansicht, die Übersetzung sei an sich ein selbständiges Geisteswerk, deshalb vorworfen werden, weil der Übersetzer den Inhalt eines fremden Werkes ganz unverändert wiedergibt. Er darf nicht einen einzigen eigenen Gedanken beifügen, vielmehr ist und bleibt er der getreue Dolmetsch des Originalautors.

Auch die Behauptung, es werde durch das freie Übersetzungsrecht der gute Ruf und der Ruhm des Autors gefördert, ist unstichhaltig. Der Autor braucht sich seinen guten Ruf nicht durch Drittpersonen fördern zu lassen; das kann er selbst am besten thun. Auch ist nicht einzusehen, weshalb ein Verleger aus der freien Übersetzung fremder Werke bedeutende finanzielle Vorteile ziehen soll, währenddem die Autoren des «grössern Ruhmes» wegen oft ein kümmerliches Dasein fristen. Gewiss wird der Ruhm eines Autors durch gute Übersetzungen seiner Werke in die fernsten Länder getragen, aber gerade deshalb soll der Autor allein das Recht haben, sich gute Übersetzer auszuwählen. Es darf nicht im Belieben jeder Drittperson stehen,

---

[33] Renouard, II., p. 36 f.

den Ruf eines Schriftstellers durch schlechte Übersetzungen in den weitesten Kreisen zu schädigen.

b) Praktische Gründe für ein freies Übersetzungsrecht.

Solche Gründe werden namentlich geltend gemacht von denjenigen Ländern, deren einheimische Litteratur noch wenig entwickelt ist und deren Leserkreise daher meist auf die Übersetzungen von ausländischen Werken angewiesen sind. Durch Verbot der freien Übersetzung solcher Werke befürchtete man eine erhebliche Preiserhöhung derselben, wodurch einem grossen Teil von Lesern der Ankauf des Lesestoffes entzogen und folglich die allgemeine Bildung schwer beeinträchtigt würde.

Allein es ist der Nachweis für die Grundlosigkeit jener Befürchtungen geleistet worden[34]. Da nämlich für die Überlassung des Übersetzungsrechts dem Autor notorisch meist nur sehr wenig, oft gar nichts bezahlt wird, so ist auch die Preiserhöhung der übersetzten Bücher nur eine unbedeutende. Dies geht namentlich deutlich hervor aus einer Bittschrift der schwedischen Autoren an den König um Beitritt Schwedens zur Berner Konvention. Darin wird nachgewiesen, dass trotz Abschlusses des französisch-schwedischen und italienisch-schwedischen Vertrages von 1884 die Preise der französischen und italienischen Werke in Schweden nicht gestiegen seien im Vergleich mit deren Preisen zur Zeit, da jene Werke in Schweden noch frei übersetzt werden durften. Nur die Werke von Daudet und Zola sind pro Band von 200 Seiten um 75 Cts., resp. um 25 Cts. teurer geworden. Dafür wird man aber reichlich dadurch entschädigt, wenigstens immer gute Übersetzungen lesen zu können, was für die allgemeine Volksbildung von grosser Bedeutung ist. Auch Kohler betont ausdrücklich: «Der Übersetzungsschutz raubt uns nicht die Übersetzungslitteratur, sondern befreit uns von einer Menge schlechter Übersetzungen, an denen wir laborieren».

Schliesslich muss noch betont werden, dass die Verwerfung des Prinzips des freien Übersetzungsrechts für Länder mit

---

[34] Vgl. «Études sur diverses questions relatives à la révision de la Convention de Berne». — Bern, 1896, p. 14—15. (Publikation des internationalen Büreaus in Bern).

schwach entwickelter, einheimischer Litteratur nicht nur keine Kalamität, vielmehr ein grosser Vorteil sein wird. Denn indem auch fremde Werke im Inland gegen unberechtigte Übersetzungen geschützt werden, unterstellt man fremde und einheimische Autoren denselben Lebensbedingungen. Während es da, wo das freie Übersetzungsrecht herrscht, ganz natürlich ist, wenn der Verleger namentlich solche Werke verlegt, die er sich beliebig aneignen und übersetzen lassen kann, um sie teuer zu verkaufen, so kann da, wo der Verleger dieses Recht nicht hat, dies nur zum Vorteil der nationalen Litteratur sein. Indem der Verleger zur Übersetzung fremder Werke auch der Zustimmung der fremden Autoren bedarf, wächst die Aussicht der einheimischen Schriftsteller, der fremden Konkurrenz standhalten zu können. Es wird also durch den Übersetzungsschutz auch fremder Werke die schwache nationale Geistesproduktion angespornt und gesteigert.

II. Die Theorien des beschränkten und des unbeschränkten Übersetzungsrechts des Autors.

Aus den in den vorhergehenden Ausführungen erwähnten Gründen folgt mit Notwendigkeit, dass ein Schutz des Übersetzungsrechts des Autors unbedingt statuiert werden muss. Dies haben auch die neuere Rechtswissenschaft und die Autorrechtsgesetze aller Kulturstaaten anerkannt, jedoch herrschen in Theorie und Praxis noch grosse Meinungsverschiedenheiten über den Schutzumfang des Übersetzungsrechts.

Einige Staaten führten in ihren Gesetzen einen zeitlich beschränkten Übersetzungsschutz ein und knüpften ihn ausserdem oft an die Erfüllung gewisser Spezialbedingungen. Bei Festsetzung eines solchen Schutzsystems des Übersetzungsrechts bezweckte man namentlich, die Interessen der Allgemeinheit mit denjenigen der Autoren in möglichst gerechter Weise zu vereinigen. Durch die zeitliche Einschränkung des Übersetzungsrechts des Autors sollte nämlich die Gefahr vermieden werden, dass durch die Unerfahrenheit oder den schlechten Willen des Autors die Übersetzung seiner Werke für lange Zeit unterbleibe und dadurch das Publikum eines andern Sprachgebiets in seinem Recht auf den Genuss jener Werke hingehalten werde.

Gegen diese Anschauungen treten schon längst namentlich die französischen Juristen (Pouillet, Darras, Lyon-Caen und viele andere), neuerdings auch deutsche Rechtsgelehrte, wie Kohler, auf; diese verlangen ein absolutes, unbeschränktes Übersetzungsrecht zu Gunsten des Autors. Dieses Prinzip wird auch von den Gesetzen verschiedener Staaten bereits sanktioniert und ich zögere keinen Augenblick, mich ebenfalls für dasselbe zu erklären. Zur Begründung muss namentlich hervorgehoben werden, dass die Übersetzung nur eine neue Modalität der Vervielfältigung ist; mit Recht wurde sie die internationale Vervielfältigungsform eines Werkes genannt. Daher zeugt es von einer völligen Miskennung der Rechte des Autors, wenn man ihm sein Übersetzungsrecht einengt und künstlich beschneidet. Die ausschliessliche Befugnis des Urhebers, seine Werke in der Form zu vervielfältigen, in der es ihm beliebt und wann es ihm beliebt, ist ein wesentlicher Bestandteil seines Rechts, der absolut nicht eingeschränkt werden darf. *Das Übersetzungsrecht als Bestandteil des Vervielfältigungsrechts muss daher so lange geschützt werden wie dieses und unter denselben Voraussetzungen.*

Auch das Interesse des Publikums an baldiger Übersetzung der Originalwerke genügt nicht, um das Fundamentalrecht des Autors, nämlich sein ausschliessliches Vervielfältigungsrecht, zu beschränken. Wenn man bedenkt, dass in den Jahren 1886 bis 1890 allein in Deutschland 86086 litterarische Werke und in England deren 22462 veröffentlicht wurden, und dass in andern Staaten die litterarische Produktion proportional fast ebenso gross ist, dann wird man wohl kaum mehr behaupten können, es liege eine Gefahr für die allgemeine Volksbildung darin, dass einige von allen diesen Werken wegen der Unerfahrenheit oder dem bösen Willen der Autoren längere Zeit hindurch nicht übersetzt werden; es bleibt wahrlich auch dann immer noch genug Lesestoff übrig, um den Wissensdurst des Publikums zu befriedigen. Übrigens muss auch betont werden, dass der Autor gewiss nur in den seltensten Fällen seine Zustimmung zur Übersetzung seiner Werke verweigern wird, da er dadurch seinen eigenen Vorteil ja verhindern würde.

Halten wir die bis jetzt erörterten Gründe, die für ein unbeschränktes Übersetzungsrecht des Autors sprechen, mit den

verwickelten Rechtsverhältnissen zusammen, die sich in der Praxis und namentlich im internationalen Recht aus der Verschiedenheit der internen Gesetze, kombiniert mit den Litterarverträgen und den internationalen Übereinkünften von Bern und Paris, ergeben, so erscheint es als ein absolut notwendiges Erfordernis, dass auf dem Unionsgebiet das Prinzip der Gleichstellung des Übersetzungsrechts mit dem Vervielfältigungsrecht in allgemein verbindlicher Weise im Text der internationalen Konvention sanktioniert werde. Hoffentlich ist es der Berliner Konferenz, die innerhalb den Jahren 1902—1906 zusammentreten soll, vorbehalten, dieses schon seit Jahrzehnten erstrebte Ziel zu erreichen.

Dritter Teil.

Das musikalische Aufführungsrecht im Gebiet der internationalen Union zum Schutz von Werken der Litteratur und Kunst.

Bei der Darstellung der Beratungen der Pariser Konferenz sahen wir, dass damals der in der Berner Konvention von 1886 aufgestellte Rechtsschutz des musikalischen Aufführungsrechts noch nicht weiter ausgedehnt werden konnte, weil sich immer noch die romanische und die germanische Rechtsauffassung über diese Rechtsmaterie unversöhnlich gegenüber standen. Für das gegenwärtig auf dem Unionsgebiet geltende musikalische Aufführungsrecht sind daher die internen, darauf bezüglichen Bestimungen der Gesetze und der bestehenden Staatsverträge in Zusammenhang zu bringen mit dem a. 9_3 Berner Konvention, der also lautet:

«Die Bestimmungen des a. 2 (Berner Konvention) finden gleichfalls Anwendung auf die öffentliche Aufführung von nicht veröffentlichten und solchen veröffentlichten musikalischen Werken, bei denen der Urheber auf dem Titelblatt oder an der Spitze des Werkes ausdrücklich die öffentliche Aufführung untersagt hat».

Indem a. 9_3 Berner Konvention das musikalische Aufführungsrecht den Bestimmungen des a. 2 Berner Konvention unterstellt, überlässt er die Fixierung der Schutzdauer ganz den Gesetzen der einzelnen Unionsländer. Die unionistischen Autoren, resp. Komponisten sind also den Einheimischen gleichgestellt, doch kann die Schutzdauer des Ursprungslandes nicht überstiegen werden. Jedoch haben sich infolge des Wortlautes des

a. 9_3 Berner Konvention grosse Meinungsverschiedenheiten darüber erhoben, ob durch ihn das Prinzip der einmaligen Erfüllung der Formalitäten des Ursprungslandes (a. 2_2 Berner Konvention) durchbrochen worden sei oder nicht. Von diesem Gesichtspunkt aus haben wir den Einfluss des a. 9_3 Berner Konvention auf die internen Gesetze der Unionsländer zu prüfen.

I. Kapitel.

Der Einfluss des a. 9_3 Berner Konvention auf die internen Gesetzesbestimmungen betreffend das musikalische Aufführungsrecht.

I. Unter den Unionsländern gibt es eine Gruppe von Staaten, man könnte sie die romanische Staatengruppe nennen, die dem Komponisten ein ausschiessliches, unbeschränktes Aufführungsrecht seiner veröffentlichten und nicht veröffentlichten Werke gewähren. Dieser Staatengruppe gehören an Belgien, Frankreich, Italien, Spanien, auch Haïti und Tunis.

a) Belgien. Die dem belgischen Gesetz von 1886 vorangehenden Gesetze hatten das musikalische Aufführungsrecht nie erwähnt, woraus man dessen Schutzlosigkeit deduzierte. Erst seit 1886 gewährt Belgien in a. 16 des Gesetzes vom 22. März 1886 dem Komponisten ein ausschliessliches Aufführungsrecht. Bei Beratung dieses Gesetzes hatten die zahlreichen, belgischen Musikvereine versucht, eine Bestimmung in den Gesetzestext hineinzubringen, welche musikalische Aufführungen ohne Gewinnabsicht von der Genehmigung des Autors hätte befreien sollen. Die belgische Repräsentantenkammer nahm auch in der That einen Artikel in diesem Sinn in das Gesetz auf, er wurde aber vom Senat wieder gestrichen.

b) Frankreich. Hier machte das Aufführungsrecht einen Entwicklungsgang durch wie sonst in keinem andern Unionsland. Durch die französischen Gesetze vom 13.—19. Januar 1791 und 19. Juli bis 6. August 1791 fand nämlich das Aufführungsrecht eine frühere gesetzliche Anerkennung als das Vervielfältigungsrecht, das erst im Gesetz vom 19. Juli 1793 sanktio-

niert wurde. Diese Thatsache ist um so bemerkenswerter, als in allen andern Ländern, die einen autorrechtlichen Schutz kennen, das Aufführungsrecht meist später wie das Vervielfältigungsrecht oder doch wenigstens nicht im gleichen Umfang wie dieses anerkannt wurde.

c) Italien gewährt dem Komponisten in a. 10 und a. 14 des Gesetzes vom 19. November 1882 ein ausschliessliches Aufführungsrecht während 80 Jahren seit dem Tag der Veröffentlichung oder ersten Aufführung. Jedoch ist dasselbe an die Bedingung geknüpft, dass der Autor auf der Präfektur seiner Provinz durch eine ausdrückliche, schriftliche Erklärung sich sein ausschliessliches Aufführungsrecht reserviere (vgl. a. 21—23, italienisches Gesetz und a. 1 und 2, Reglement vom 19. November 1882). Diese Förmlichkeit ist jedoch ganz internrechtlicher Natur.

d) Spanien anerkannte das musikalische Aufführungsrecht zum erstenmal im Dekret vom 5. Mai 1837. Das jetzt in Kraft bestehende spanische Gesetz behandelt es in den aa. 19—25. Das hier statuierte ausschliessliche Aufführungsrecht des Komponisten wird aber für einige Spezialfälle ausnahmsweise durchbrochen durch die Bestimmung des am 4. August 1888 abgeänderten a. 101 des Aufführungsreglements vom 3. November 1880. Dieser revidierte Artikel 101 bestimmt nämlich[35]:

> «L'exécution des œuvres musicales dans les solennités religieuses, dans les actes militaires, dans les sérénades et solennités civiles, auxquelles le public peut assister gratuitement, sera exempte du payement des droits de propriété et de l'obligation du permis préalable à donner par le propriétaire, à la condition toutefois, que les dites œuvres soient exécutées dans la forme dans laquelle celui-ci les a publiées.»

Diese Bestimmung des a. 101 des Reglements wurde durch das interessierte Verhalten einiger spanischer Komponisten provoziert, die sich systematisch weigerten, die Aufführung ihrer Kompositionen in Konzerten ohne Gewinnabsicht zu gestatten, solange ihnen keine Aufführungsgebühr entrichtet wurde.

e) Tunis hat, jedenfalls beeinflusst durch die französische Gesetzgebung, in a. 1 des Gesetzes vom 15. Juni 1889 ein ausschliessliches musikalisches Aufführungsrecht statuiert.

---

[35] Vgl. «Droit d'auteur». 1888. p. 91.

f) Was schliesslich Haïti anbetrifft, so scheint auch hier das Gesetz vom 8. Oktober 1885 ein ausschliessliches Aufführungsrecht zu gewähren. Denn einerseits zählt a. 1 die musikalischen Werke als schutzberechtigt auf, anderseits wird in a. 5 den Autoren im allgemeinen ein ausschliessliches Aufführungsrecht ihrer Werke zugestanden. Dagegen erweckt es allerdings Zweifel, dass das haïtische Strafgesetzbuch von 1835 in a. 350 nur von unerlaubter Aufführung dramatischer Werke spricht. Da jedoch der Erlass dieses Strafgesetzes in eine Zeit fällt, wo fast überall ein ausschliessliches musikalisches Aufführungsrecht noch nicht bekannt war, so darf wohl angenommen werden, dass gegenwärtig die haïtischen Gerichte durch ausdehnende Interpretation des a. 350 diesen wohl auch auf die unerlaubte musikalische Aufführung anwenden würden.

Was nun den Einfluss des a. 9_3 Berner Konvention auf die bis jetzt besprochenenen internen Gesetzesbestimmungen betrifft, so haben sich über die Tragweite des a. 9_3 Berner Konvention ganz erhebliche Meinungsverschiedenheiten gebildet. Da nämlich alle Unionsländer der sog. romanischen Staatengruppe zum Schutz des Aufführungsrechts keinen ausdrücklichen Aufführungsvorbehalt verlangen, so erhob sich die grosse Frage, ob diese Unionsländer ihren Angehörigen gegenseitig diesen Aufführungsschutz gewähren müssen, oder ob sie von fremden unionistischen Autoren den in a. 9_3 Berner Konvention vorgesehenen Aufführungsvorbehalt verlangen können? Wir halten die zweite Ansicht für die richtigere, indem wir behaupten, der Angehörige eines Unionslandes, das das Prinzip des unbeschränkten musikalischen Aufführungsrechts anerkennt, könne in einem, demselben Prinzip huldigenden andern Unionsland nur dann ein unbeschränktes Aufführungsrecht beanspruchen, wenn er sich dieses laut a. 9_3 Berner Konvention ausdrücklich vorbehalten hat. Gegen diese Auffassung wird zwar eingewendet, a. 9_3 Berner Konvention verweise «expressis verbis» auf a. 2 Berner Konvention, folglich sei kein Komponist verpflichtet, andere Formalitäten als die des Ursprungslandes zu erfüllen; wenn also dieses den Aufführungsvorbehalt nicht vorschreibe, so müsse ihn der Autor auch nicht erfüllen, um in den andern Ländern geschützt zu sein gegen unerlaubte Aufführungen. Bei einer solchen Interpretation

des a. 9_3 Berner Konvention müssten also alle Staaten, die einen Aufführungsvorbehalt vorschreiben, auch die unionistischen Musikwerke schützen, deren Ursprungsland den Vorbehalt nicht verlangt. Damit wäre aber gerade das Gegenteil von dem erreicht, was man mit a. 9_3 Berner Konvention bezweckte.

Vielmehr muss gesagt werden, dass die Bestimmungen des a. 2 Berner Konvention auf das Aufführungsrecht von veröffentlichten Werken nur dann Anwendung finden, wenn die öffentliche Aufführung ausdrücklich untersagt ist. Dieses Verbot ist also obligatorisch für alle unionistischen Musikwerke und kein Unionsland ist verpflichtet, die öffentliche Aufführung eines Musikwerkes zu verbieten, wenn dieses kein Aufführungsverbot auf dem Titelblatt enthält.[36] (Zwei Ausnahmen siehe unten). Diese Ansicht wurde übrigens auch von der Berner Konferenz von 1884 bei Beratung des a. 9 (damals a. 11) folgendermassen ausgesprochen: «Les propositions pui précèdent avaient pour but de régler d'une manière uniforme ce qui a trait à la représentation ou à l'exécution des œuvres dramatiques, dramatico-musicales et musicales. La Commission a estimé qu'une disposition de ce genre était utile. Elle a pensé de plus que pour les œuvres musicales publiées, il convenait *de ne protéger que les auteurs qui se seraient expressément réservés le droit d'exécution.*»[37] Hiernach kann der Sinn des a. 9_3 Berner Konvention wohl kaum mehr bezweifelt werden. Indem er den Angehörigen von Unionsländern die Erfüllung von Formalitäten vorschreibt, die das Ursprungsland des Werkes gar nicht kennt, verdient a. 9_3 Berner Konvention als wichtiger Ausnahmefall hervorgehoben zu werden, der das Prinzip des a. 2_2 Berner Konvention von der einmaligen Erfüllung der Formalitäten des Ursprungslandes durchbricht.

Es gibt nur zwei Unionsländer, nämlich Frankreich und Belgien, die auf Grund ihrer internen Gesetze (französisches Dekret von 1852 und belgisches Gesetz von 1886, a. 38) verpflichtet sind, unionistische Musikwerke gegen unerlaubte Aufführung zu schützen, auch wenn sie keinen Aufführungsvorbehalt

---

[36] Natürlich sehen wir in diesem Kapitel noch ganz ab von günstigern Staatsverträgen.

[37] Actes de la Conférence de Berne. 1884, p. 56.

tragen. Dies gilt aber auch nur für solche Musikwerke, deren Ursprungsland den Aufführungsvorbehalt nicht gesetzlich vorschreibt; die Musikwerke anderer Staaten aber werden in Frankreich und Belgien dagegen nur geschützt, wenn die dort vorgeschriebenen Formalitäten zur Erlangung des ausschliesslichen Aufführungsrechts erfüllt wurden.[38]

II. Eine zweite Gruppe von Unionsländern, die als germanische Staatengruppe bezeichnet werden kann, wird gebildet von Deutschland, England, Luxemburg, Monaco und Norwegen. Diese Länder gewähren dem Komponisten nur ein ausschliessliches Aufführungsrecht, wenn er sich dasselbe ausdrücklich vorbehalten hat.

a) Nachdem das preussische Gesetz vom 11. Juli 1837 zum erstenmal in Deutschland ein ausschliessliches Aufführungsrecht ungedruckter musikalischer und dramatischer Werke statuiert hatte, wurde dieser Grundsatz durch Bundesbeschluss vom 22. April 1841 auch auf den damaligen deutschen Bund übertragen. Durch einen spätern Bundesbeschluss vom 12. März 1857 wurde sodann auch ein ausschliessliches Aufführungsrecht von gedruckten Musikwerken anerkannt, sofern diese einen ausdrücklichen Aufführungsvorbehalt trugen. Dieselbe Bestimmung fand später im norddeutschen Bundesgesetz vom 11. Juni 1870 Aufnahme[39], das in der Folge auf das deutsche Reich ausgedehnt wurde.

b) England hat im Gesetz vom 10. August 1882, a. 1 denselben Grundsatz bezüglich des musikalischen Aufführungsrechts adoptiert wie das deutsche Gesetz. Seine erste gesetzliche Anerkennung fand das musikalische Aufführungsrecht in England durch das Gesetz vom Jahr 1842.

c) Luxemburg. Hier steht gemäss königlicher Verordnung vom 29. Mai 1857 der schon (unter a) erwähnte Bundesbeschluss des deutschen Bundes vom 12. März 1857 noch unverändert in Gesetzeskraft, der das Aufführungsrecht während Lebenszeit und zehn Jahre nach dem Tod des Komponisten schützt, wenn es ausdrücklich vorbehalten wurde. Luxemburg

---

[38] Vgl. die nähern Ausführungen früher p. 61—63.

[39] Dabei wurde aber die Schutzdauer auf Lebenszeit und 30 Jahre nach dem Tod des Autors ausgedehnt.

ist das einzige Unionsland, wo das Aufführungsrecht weniger lang geschützt ist, wie das Vervielfältigungsrecht.

d) Monaco. Gesetz vom 27. Februar 1889, a. 6_2.

e) Norwegen schützt das musikalische Aufführungsrecht erst seit Erlass des Gesetzes vom 4. Juli 1893. a. 2 b.

Das Verhältnis des a. 9_3 zu den Gesetzesbestimmungen über musikalisches Aufführungsrecht dieser zweiten Staatengruppe gibt zu keinen besondern Schwierigkeiten Anlass. Vorerst ist es einmal selbstverständlich, dass die Werke, die im Gebiet der germanischen Staatengruppe veröffentlicht wurden, den hier verlangten Aufführungsvorbehalt tragen müssen, um hier und also auch in den andern Unionsländern schutzberechtigt zu erscheinen. Anderseits dürfte nach den früher gemachten Ausführungen (vgl. p. 82—84) ebenso natürlich sein, dass ein unionistisches Musikwerk, dessen Ursprungsland den Aufführungsvorbehalt auch nicht verlangt, doch mit diesem versehen sein muss laut a. 9_3 Berner Konvention, um in den Ländern der germanischen Staatengruppe gegen unerlaubte Aufführungen Schutz beanspruchen zu können.

III. Die Schweiz hat im Bundesgesetz vom 23. April 1883 a. 7 versucht, das musikalische Aufführungsrecht einer ganz eigenartigen Regulierung zu unterwerfen. Man wollte einen Mittelweg zwischen französischer und deutscher Auffassung über das musikalische Aufführungsrecht gehen, aber leider kann der Versuch nicht als gelungen bezeichnet werden infolge der grossen Unklarheit des a. 7. Soweit dieser für das musikalische Aufführungsrecht in Betracht kommt, hat er folgenden Wortlaut:

«Der Urheber eines musikalischen Werkes kann die öffentliche Aufführung desselben an spezielle Bedingungen knüpfen, sofern er diese an der Spitze des Werkes veröffentlicht.» (a. 7_2).

«Die Tantieme soll jedoch den Betrag von 2 % der Bruttoeinnahme der betreffenden Aufführung nicht übersteigen.» (a. 7_3).

«Wenn die Bezahlung der Tantieme gesichert ist, so kann die Aufführung eines schon veröffentlichten Werks nicht verweigert werden.» (a. 7_4).

Aus dem Wortlaut des a. 7_2 folgt zunächst, dass sich derselbe nur auf veröffentlichte Werke bezieht. Folglich können auch in der Schweiz noch nichtveröffentlichte Musikwerke ohne Genehmigung des Autors nicht aufgeführt werden.

Sobald es sich aber um veröffentlichte Werke handelt, entstehen über die Interpretation des a. 7_{2-4} des schweizerischen Gesetzes Meinungsverschiedenheiten.

Einerseits wird behauptet, dass a. 7_2 und a. 7_4 sich direkt widersprechen und dass trotz der in a. 7_2 vorgesehenen «speziellen Bedingungen», mit deren Erfüllung das Aufführungsrecht erst erworben wird, das Werk doch frei aufgeführt werden dürfe unter Missachtung jener Bedingungen, wenn nur gemäss a. 7_4 die Bezahlung der Tantieme gesichert sei.

Dieser Ansicht wurde aber von anderer Seite entgegengehalten, das Gesetz beabsichtige durchaus nicht, das Aufführungsrecht allein von der Entrichtung der Tantieme abhängig zu machen, denn sonst hätte es absolut keinen Sinn gehabt, in a. 7_2 spezielle Aufführungsbedingungen zu gestatten, da dieselben ja mit der Sicherung der Tantiemenbezahlung sofort dahingefallen wären. Es müsse vielmehr a. 7 so interpretiert werden, dass der Komponist die Aufführung an spezielle Bedingungen knüpfen könne und solange dieselben nicht erfüllt seien, dürfe das Werk nicht öffentlich aufgeführt werden, selbst dann nicht, wenn die Tantiemenbezahlung von 2 % gesichert wäre.[40] Auch uns erscheint diese Interpretation als die richtigste. Jedoch kann unseres Erachtens aus dem Wortlaut des a. 7 weiter geschlossen werden, dass in der Schweiz auch solche Musikwerke, die keine speziellen Bedingungen tragen, nicht frei aufgeführt werden dürfen, sondern nur gegen eine Entrichtung einer Tantieme von 2 % der Bruttoeinnahme (ausgenommen die Fälle des a. 11, No. 10, schweizerisches Gesetz). Denn laut a. 7_2 kann der Komponist die Aufführung an spezielle Bedingungen knüpfen, er ist aber nicht dazu gezwungen; anderseits ist nirgends im Gesetz gesagt, wenn ein Musikwerk keine speziellen Aufführungsbedingungen trage, dürfe es frei und ohne Entschädigung aufgeführt werden. Vielmehr gewährleistet a. 1 des schweizerischen Gesetzes dem Autor das Recht, seine Werke zu vervielfältigen, beziehungsweise «darzustellen»,[41]

---

[40] Orelli im «Droit d'auteur», 1891, p. 16, Ziffer 6 meint, es sei bei a. 7_4 vergessen worden, folgende Worte beizufügen: «sofern die speziellen Bedingungen erfüllt worden sind.»

[41] Obwohl das Wort «darstellen» gewöhnlich nicht für die Aufführung musikalischer Werke gebraucht wird, so sagt doch Orelli in seinem Kom-

der dann allerdings durch a. 7_4 insofern beschränkt wird, als der Komponist nur Anspruch auf eine Gewinnbeteiligung von nicht über 2 % der Aufführungseinnahme erhält.

Schliesslich sei noch eine dritte Interpretation das a. 7 erwähnt.[42] Nach dieser würde aus a. 7_3 folgen, dass die in a. 7_2 erwähnten speziellen Bedingungen nur eine Beteiligung am Gewinn betreffen können, die in a. 7_3 ihre gesetzliche Limitierung finden. Der Komponist müsse sich also seine Gewinnbeteiligung an der Spitze des Werkes reservieren, wenn er sie nicht verlieren wolle. Wir können uns dieser Interpretation nicht anschliessen, denn es sind doch entschieden nicht genug Anhaltspunkte vorhanden, um die in a. 7_2 erwähnten «speziellen Bedingungen» berechtigterweise in so engem Sinne interpretieren zu können.

Aus allen den angeführten Streitigkeiten und Zweifeln geht jedenfalls eines mit völliger Sicherheit hervor, dass nämlich ein Gesetzestext, der zum mindesten vier verschiedene Interpretationen zulässt, im höchsten Grad der Klarheit entbehrt und dass es daher ein dringendes Bedürfnis ist, möglichst bald den a. 7 des schweizerischen Gesetzes einer Revision zu unterwerfen.

Das schweizerische Gesetz enthält noch eine weitere, auf das musikalische Aufführungsrecht sich beziehende Bestimmung in a. 11 No. 10. Dieser erklärt als keine Verletzung des Urheberrechts die Aufführung von dramatischen, dramatisch-musikalischen und musikalischen Werken, welche ohne Absicht auf Gewinn veranstaltet wird, wenn auch aus derselben eine Einnahme zum Zwecke der Kostendeckung oder zu Gunsten eines wohlthätigen Zveckes erzielt wird. Bei solchen Aufführungen kann also der Komponist keine Aufführungstantieme von 2 % verlangen, auch fallen die speziellen Bedingungen, an die er die Aufführung sonst knüpfen kann, hier dahin.

Einfluss des a. 9_3 Berner Konvention auf a. 7 des schweizerischen Gesetzes. Vorerst ist sicher, dass

---

mentar des Bundesgesetzes mit Recht, es sei hier in diesem weitern Sinn zu verstehen.

[42] Rüfenacht, p. 33, Anmerkung 1 zitiert sogar noch eine vierte mögliche Interpretation des a. 7.

der unionistische Komponist das in a. 9_3 statuierte, obligatorische Erfordernis des Aufführungsvorbehaltes erfüllt haben muss, um den Rechtsschutz des a. 7 des schweizerischen Gesetzes zu geniessen. Welcher Art dieser Rechtsschutz aber sein wird, das hängt natürlich ganz von der Interpretation des schweizerischen Gesetzes ab. Wir haben schon erwähnt (p. 86—87), auf welche Weise dasselbe unseres Erachtens ausgelegt werden muss. Wendet man nun unsere Gesetzesinterpretation auf die unionistischen Komponisten an, so darf dies doch nicht in dem Umfang wie für die Schweizer geschehen. Wir sagten nämlich, dass ein schweizerisches Musikwerk, das keine speziellen Aufführungsbedingungen trägt, allerdings gegen den Willen des Autors aufgeführt werden kann, aber nur wenn eine Tantieme von 2 % der Bruttoeinnahme bezahlt wird. Dieser Satz, seine Richtigkeit natürlich vorausgesetzt, gilt nicht für unionistische Autoren, denn diese geniessen, sobald der obligatorische Aufführungsvorbehalt des a. 9_3 Berner Konvention fehlt, in den Unionsländern, also auch in der Schweiz, gar keinen Schutz, folglich können sie in der Schweiz auch keine Tantiemenbezahlung verlangen.

Mit welchen Worten der Aufführungsvorbehalt gemacht werden muss, ist nirgends gesagt; jedoch genügt offenbar die Klausel «tous les droits d'exécution réservés», obwohl dies schon bestritten wurde.[43] Damit drückt der Komponist doch gewiss klar genug aus, dass er sich das Aufführungsrecht allein vorbehalten will und darin liegt auch ein Aufführungsverbot an Andere.

Ferner ist zu betonen, dass die gesetzliche Limitierung der Tantieme auf 2 % der Bruttoeinnahme der Aufführung auch für die unionistischen Autoren gilt. Sofern man jedoch zugibt, dass in der Schweiz ein Musikstück, dessen Aufführung ausdrücklich untersagt ist, auch gegen Tantiemenbezahlung nicht aufgeführt werden darf, dann wird man auch annehmen dürfen, dass der Autor eines solchen Werkes durch Vertrag mit den Aufführenden sich höhere Tantiemen ausbedingen kann.

Was die Tantiemenberechnung betrifft, so hüllt sich das schweizerische Gesetz ebenfalls in ein mysteriöses Schweigen, das dann namentlich sehr verschieden interpretiert wird, wenn

---

[43] Schweizerische Musikzeitung, 15. Dezember 1896 (Dr. Weibel).

in einem Konzert mehrere schutzberechtigte Musikstücke aufgeführt werden. Jedoch ist es stehende Praxis geworden, die gesamte Konzerteinnahme durch die Zahl der gespielten Stücke zu dividieren und dann von jedem Bruchteil die Tantieme zu berechnen, die jedem, noch schutzberechtigten Musikstück zukommt.[41] Die französische «Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique» versuchte schon einigemal, wenn eines der ihr gehörigen Musikwerke in einem schweizerischen Konzert gespielt wurde, von der gesamten Konzerteinnahme eine Tantieme von 2 % zu verlangen; allein die schweizerischen Gerichte wiesen mit Recht solche unberechtigte Forderungen zurück.

Schliesslich sei noch erwähnt, dass a. 11, No. 10 des schweizerischen Gesetzes, wonach in Wohlthätigkeitskonzerten, Gratiskonzerten etc. musikalische Werke trotz Aufführungsverbots frei aufgeführt werden dürfen, auf die unionistischen Autoren ebenfalls Anwendung findet, da sie ja laut a. 9_3 Berner Konvention den internen Gesetzesbestimmungen über Aufführungsrecht unterworfen sind.

II. Kapitel.

Der Einfluss des a. 9_3 Berner Konvention auf die Bestimmungen über musikalisches Aufführungsrecht in den Staatsverträgen zwischen Unionsländern.

I. Staatsverträge, die ein unbeschränktes Aufführungsrecht des Autors anerkennen. Hieher gehören:

1. Der französisch-spanische Vertrag. 16. Juni 1880, a. 2_2.

2. Der französisch-italienische Vertrag. 9. Juli 1884, a. 2_2.

3. Der belgisch-spanische Vertrag. 26. Juni 1880, a. 1.

4. Der italienisch-spanische Vertrag. 28. Juni 1880, a. 1.

---

[41] Vgl. A. Schneider, «der Schutz des musikalischen Kunstwerkes in der Schweiz». 1885. S. 6.

Die beiden erstgenannten Verträge schützen das unbeschränkte Aufführungsrecht des Autors ausdrücklich. Es werden nur die Formalitäten des Ursprungslandes erfordert und über Schutzdauer gelten dieselben Grundsätze wie in der Berner Konvention (Vgl. a. 1 beider Verträge).

Was die Verträge betrifft, die Spanien mit Italien und Belgien im Jahr 1880 abgeschlossen hat, so wird in denselben das unbeschränkte Aufführungsrecht von Musikwerken noch nicht ausdrücklich anerkannt, aus dem einfachen Grund, weil zur Zeit des Abschlusses beider Verträge weder Belgien noch Italien ein unbeschränktes, musikalisches Aufführungsrecht in ihren internen Gesetzen statuiert hatten. Seit Italien aber im Jahr 1882 und Belgien im Jahr 1886 das Prinzip des unbeschränkten, musikalischen Aufführungsrechts gesetzlich sanktioniert hat, kann kein Zweifel mehr darüber herrschen, dass Spanien, gestützt auf die sehr allgemein gefassten Art. 1 seiner Verträge mit Italien und Belgien[45], für seine Angehörigen in diesen beiden Ländern ebenfalls ein unbeschränktes musikalisches Aufführungsrecht verlangen kann.

Die vier bis jetzt besprochenen Staatsverträge lauten also bezüglich des musikalischen Aufführungsrechts günstiger als a. 9_3 Berner Konvention und bleiben daher in jenem Punkt neben der Berner Konvention in Rechtskraft bestehen. Sie enthalten auch sämtliche die Meistbegünstigungsklausel; da aber die in Betracht kommenden Kontraktstaaten weder früher noch später mit dritten Ländern Verträge geschlossen haben, die das Aufführungsrecht günstiger behandeln, so sind jene Klauseln bis jetzt ohne praktischen Nutzen geblieben.

---

[45] a. 1 belgisch-spanischer Litterarvertrag lautet: ... les Belges auteurs d'œuvres scientifiques, littéraires ou artistiques ou leurs ayants-cause, qui assurent, dans les formes prescrites par la loi, leur droit de propriété ou de reproduction en Belgique, l'assureront par là-même en Espagne sans nouvelles formalités et y jouiront, sous le rapport des limites et de la durée de la propriété des dites œuvres, des droits que leur accorde la législation belge.

Réciproquement, les Espagnols jouiront en Belgique des droits que la législation de ce pays, en matière de propriété littéraire et artistique, assure aux nationaux. L'exercice de ces droits ne sera subordonné à aucune formalité.

In a. 1_3 werden sodann die schutzberechtigten Werke aufgezählt. a. 1, italienisch-spanischer Vertrag ist fast gleichlautend mit obigem.

II. Eine besondere Stellung bezüglich des musikalischen Aufführungsrechts nimmt der deutsch-italienische Litterarvertrag vom 20. Juni 1884 insofern ein, als er in a. 8_2 ausdrücklich erklärt, dass Deutschland und Italien das Aufführungsrecht an musikalischen Werken nur dann schützen, wenn diese Werke ein ausdrückliches Aufführungsverbot auf dem Titelblatt oder an der Spitze tragen. Dieser Vertrag folgt also demselben System, wie die Berner Konvention, infolgedessen kann a. 8_2 des deutsch-italienischen Vertrags durch a. 9_3 Berner Konvention als ersetzt erklärt werden.

Hieher kann auch noch der deutsch-englische Litterarvertrag vom 2. Juni 1886 gezählt werden. Gemäss a. III des ehemaligen preussisch-englischen Vertrags sollen die Autoren von dramatischen und musikalischen Werken, welche in einem der beiden Staaten zuerst öffentlich dargestellt oder aufgeführt worden sind, «in gleicher Weise in Betreff der öffentlichen Darstellung oder Aufführung ihrer Werke in dem andern Land in derselben Ausdehnung geschützt werden, in welcher die eigenen Untertanen in Betreff der in diesem Staat zuerst dargestellten oder aufgeführten dramatischen oder musikalischen Werke geschützt werden». Da nun England wie Deutschland dem Komponisten ein ausschliessliches, musikalisches Aufführungsrecht nur bei ausdrücklichem Aufführungsverbot gewähren, so folgt aus dem Wortlaut obiger Vertragsbestimmung, dass Engländer wie Deutsche zu jenem Aufführungsvorbehalt verpflichtet sind, um im andern Vertragsstaat schutzberechtigt zu sein. Der deutsch-englische Vertrag lautet also nicht günstiger wie die Berner Konvention und a. III ist daher durch a. 9_3 Berner Konvention aufgehoben worden.

Was die Meistbegünstigungsklausel betrifft, so fehlt eine solche im deutsch-englischen Vertrag, dagegen findet sie sich in a. 16 des deutsch-italienischen Vertrags mit folgendem Wortlaut: «Die hohen vertragschliessenden Teile sind darüber einverstanden, dass jeder weitergehende Vorteil oder Vorzug, welcher künftighin von Seiten eines derselben einer dritten Macht in Bezug auf die in der gegenwärtigen Übereinkunft vereinbarten Punkte eingeräumt wird, unter der Voraussetzung der Reziprozität, den Urhebern des andern Landes oder deren Rechtsnachfolgern ohne weiteres zu statten

kommen soll». Gestützt auf den Wortlaut dieser Klausel konnte es sich fragen, ob die Deutschen in Italien ein ausschliessliches Aufführungsrecht beanspruchen könnten, da dieses von Italien den Spaniern in einem Vertrag zugestanden wurde, der später als der deutsch-italienische Vertrag seinen Abschluss fand. Diese Frage könnte nur dann bejaht werden, wenn Deutschland zur Reziprozität bereit wäre, d. h. wenn es auch den Italienern in Deutschland ein unbeschränktes musikalisches Aufführungsrecht zugestände. Allein von einer Erklärung Deutschlands in diesem Sinn wissen wir nichts. Es verleiht daher die Meistbegünstigungsklausel im deutsch-italienischen Vertrag den Deutschen kein weitergehendes Aufführungsrecht in Italien, als es der Vertrag selbst einräumt.

III. Was die übrigen sechs Litterarverträge zwischen Unionsländern betrifft, nämlich die deutsch-belgischen, deutsch-französischen, deutsch-schweizerischen, französisch-luxemburgischen, französisch-norwegischen und italienisch-norwegischen Verträge, so zeichnen sie sich in erster Linie dadurch aus, dass immer einer der vertragschliessenden Teile zu jenen Staaten gehört, deren interne Gesetze zum Schutz des Aufführungsrechts den Aufführungsvorbehalt verlangen. Trotzdem verlangt keiner dieser Verträge zum gegenseitigen Schutz der Komponisten der Vertragsländer ausdrücklich, dass sie auf ihren Musikwerken einen Aufführungsvorbehalt anbringen. Natürlich hat dann dieser Umstand sofort zu der Behauptung Anlass gegeben, dass alle Verträge, die kein ausdrückliches Aufführungsverbot für musikalische Werke verlangen, deshalb das Prinzip des unbeschränkten Aufführungsrechts des Komponisten anerkennen. Wir werden diese Anschauung im Folgenden auf ihre Richtigkeit zu prüfen haben:

1. Der deutsch-belgische Litterarvertrag vom 12. Dezember 1883 und der gleich lautende deutsch-französische Litterarvertrag vom 19. April 1883 regeln den Schutz des musikalischen Aufführungsrechts in a. 8, in Verbindung mit a. 1. Hienach sollen die Bestimmungen des a. 1 auf die öffentliche Aufführung musikalischer Werke Anwendung finden. Nun bestimmt aber a. 1_1: «Die Urheber von Werken der Litteratur und Kunst sollen, gleichviel ob diese Werke veröffentlicht sind oder nicht, in jedem der beiden Länder gegenseitig sich der Vorteile zu erfreuen haben, welche daselbst zum

Schutz von Werken der Litteratur und Kunst gesetzlich eingeräumt sind oder eingeräumt werden. Sie sollen daselbst denselben Schutz und dieselbe Rechtshilfe geniessen gegen jede Beeinträchtigung ihrer Rechte, als wenn diese Beeinträchtigung gegen inländische Urheber begangen wäre». Da diese Bestimmung die Angehörigen eines Vertragslandes dieselben Vorteile und denselben Schutz geniessen lässt, die das Gesetz des andern Landes gewährt, so folgt daraus, dass die Belgier und Franzosen einen Aufführungsvorbehalt auf ihre Musikwerke setzen müssen, um in Deutschland gegen unerlaubte Aufführung geschützt zu sein[46]. Hingegen wurde namentlich geltend gemacht, dass es für den Schutz in einem Vertragsland genüge, wenn die Formalitäten des andern Vertragslandes erfüllt worden seien. Dieser Grundsatz ist nun allerdings in der Berner Konvention ausdrücklich aufgestellt; er findet sich aber weder im deutsch-belgischen, noch im deutsch-französischen Litterarvertrag, und aus diesem Umstand kann man unseres Erachtens mit viel grösserer Berechtigung schliessen, man habe jenes Prinzip in den Verträgen nicht aufnehmen wollen, weil es dem Angehörigen des einen Vertragsstaats viel weitergehende Rechte im andern Vertragsstaat verlieh als dem Einheimischen selbst.

Anderseits kann auch natürlich der Deutsche sich nicht auf das Stillschweigen der Verträge über den Aufführungsvorbehalt bei musikalischen Werken stützen, um in Frankreich oder Belgien ein unbeschränktes Aufführungsrecht zu beanspruchen. Er muss selbstverständlich die Bedingungen des deutschen Gesetzes erfüllt haben, um im Ausland gegen unerlaubte Aufführungen seiner Kompositionen geschützt zu sein.

Was bis jetzt vom deutsch-französischen und deutsch-belgischen Litterarvertrag gesagt wurde, gilt auch für den französisch-luxemburgischen Litterarvertrag vom 16.

---

[46] Ebenso Dambach. Der deutsch-französische Litterarvertrag. 1883. p. 26. Auch Lyon-Caen, II. p. 252, Note 1. — Eine gegenteilige Meinung ist vertreten im Droit d'auteur, 1894, p. 67 unter c. Doch scheinen uns die dortigen Ausführungen nicht überzeugend und auch ihr Verfasser scheint von deren Richtigkeit nicht ganz durchdrungen zu sein, indem er schliesslich den Franzosen doch den Rat erteilt: «La prudence commande aux compositeurs français de ne pas omettre l'apposition, sur leurs œuvres, de la mention, dont il s'agit.»

Dezember 1865, soweit dieser das musikalische Aufführungsrecht betrifft. (a. 4, in Verbindung mit a. 1).

Die Meistbegünstigungsklausel findet sich in den Verträgen, die Deutschland mit Belgien und Frankreich abschloss (a. 16). Da Belgien mit Spanien, Frankreich mit Spanien und Italien Staatsverträge abgeschlossen hat, die das musikalische Aufführungsrecht besser schützen, als die genannten Verträge Deutschlands mit Belgien und Frankreich, so kann sich die Frage erheben, ob die Deutschen, gestützt auf die Meistbegünstigungsklausel, in Frankreich und Belgien ein unbeschränktes musikalisches Aufführungsrecht beanspruchen dürfen? Bei Besprechung des deutsch-italienischen Vertrags wurde schon betont, dass die Deutschen in Italien nicht die Vorteile des italienisch-französischen Vertrags geniessen können (vgl. p. 91—92); diese Vorteile können aus denselben Gründen den Deutschen auch in Frankreich nicht gewährt werden. Was sodann den belgisch-spanischen und den französisch-spanischen Litterarvertrag betrifft, so stehen die darin garantierten Rechte den Deutschen deshalb nicht zu, weil jene beiden Verträge schon im Jahr 1880 abgeschlossen wurden, also lange vor den deutsch-belgischen und deutsch-französischen Übereinkünften. Diese sprechen aber in ihren Meistbegünstigungsklauseln nur von Vorteilen, die künftighin einer dritten Macht eingeräumt werden.

Als Schlussresultat muss daher gesagt werden, dass weder der deutsch-belgische, noch der französisch-deutsche, noch der französisch-luxemburgische Vertrag das musikalische Aufführungsrecht besser schützen wie a. 9_3 Berner Konvention. Die bezüglichen Vertragsbestimmungen sind daher durch a. 9_3 als aufgehoben zu betrachten.

2. Der deutsch-schweizerische Litterarvertrag vom 13. Mai 1869 und 23. Mai 1881 regelt das musikalische Aufführungsrecht in a. 4 (verbunden mit a. 1) und in a. 17. Hiernach geniessen die Autoren solcher Musikwerke, die in der Schweiz veröffentlicht wurden, in Deutschland die Vorteile und den Schutz, die dort den Einheimischen gesetzlich eingeräumt sind. Da in Deutschland zur Schutzerlangung für das musikalische Aufführungsrecht ein Aufführungsvorbehalt gefordert wird, so muss auch der Schweizer diese Bedingung erfüllen. Anderseits sollen die Deutschen dem Schutz des schweizerischen

Gesetzes unterworfen sein, natürlich aber nur dann, wenn sie in Deutschland selbst schutzberechtigt sind, d. h. also, wenn sie den dort obligatorischen Aufführungsvorbehalt auf ihre Werke setzten. Folglich muss auch hier gesagt werden, dass der deutsch-schweizerische Litterarvertrag den Komponisten kein ausgedehnteres Aufführungsrecht verleiht wie a. 9_3 Berner Konvention und dass daher dieser allein für die Rechtsbeziehungen zwischen Deutschland und der Schweiz massgebend ist.

Eine Meistbegünstigungsklausel findet sich im deutsch-schweizerischen Litterarvertrag nicht.

3. Schliesslich müssen noch erwähnt werden der französisch-norwegische und der italienisch-norwegische Vertrag (30. Dezember 1881 und 9. Oktober 1884). In diesen Verträgen sichern sich die Kontrahenten gegenseitig die Anwendung der nationalen Gesetze zu. Allein durch diesen Grundsatz werden die Angehörigen der drei in Betracht kommenden Staaten nicht besser gestellt, als wenn sie ausschliesslich dem a. 9_3 Berner Konvention unterworfen wären; sie werden eben immer, um in dem fremden Vertragsstaat einen Schutz gegen unerlaubte, musikalische Aufführung verlangen zu können, sich das Aufführungsrecht ausdrücklich vorbehalten müssen.

Resümierend sagen wir daher von der unter III genannten Vertragsgruppe, dass alle Bestimmungen dieser Verträge, soweit sie das musikalische Aufführungsrecht betreffen, dasselbe in keinem weitern Umfang schützen, als dies auch die Berner Konvention tut. Für den gegenseitigen Schutz der Angehörigen dieser Vertragsstaaten ist folglich die Bestimmung des a. 9_3 Berner Konvention ausschliesslich massgebend.

III. Kapitel.

Welche Personen sind haftbar für unerlaubte musikalische Aufführungen?

Die Berner Konvention wie der Pariser Zusatzvertrag stellen gar keine Regeln darüber auf, welche Personen für unerlaubte musikalische Aufführungen haftbar erscheinen; die Beurteilung

dieser Frage bleibt daher ganz den internen Gesetzen der Unionsländer überlassen, deren Gerichte aber bis jetzt je nach dem Wortlaut der internen Gesetze die Haftbarkeitsfrage in sehr verschiedenem Sinne beantwortet haben. Da es aber von höchster Bedeutung wäre, in diesem Punkt auch für das ganze Unionsgebiet einheitliche, allgemein verbindliche Rechtssätze aufzustellen, so dürfte es sich empfehlen, nach einem kurzen Überblick über das bestehende Recht auch die Normen zu beleuchten, die de lege ferenda die Haftbarkeit für unerlaubte musikalische Aufführung regeln und in den Vertragstext der internationalen Union aufgenommen werden sollten.

I. Welche Personen haften de lege lata für unerlaubte musikalische Aufführungen?

Wenn man diese Frage für die einzelnen Unionsländer zu beantworten versucht, so zeigt sich auch hier, wie beim Schutz des Aufführungsrechts des Komponisten, eine ziemlich genaue Übereinstimmung in den Gesetzen und der Rechtsprechung der romanischen Unionsländer, im Gegensatz zur Gesetzgebung und Rechtsprechung des germanischen Unionsteiles. Wir werden die oben gestellte Frage daher vom Gesichtspunkt dieses Gegensatzes aus zu lösen suchen:

a) Die Haftbarkeit für unerlaubte musikalische Aufführung im romanischen Teil der internationalen Union (wobei namentlich die Gesetze und die Jurisdiktion in Belgien, Frankreich, Italien und Spanien berücksichtigt werden sollen), wird hier auf sehr weite Kreise von Personen ausgedehnt, indem man sich dabei auf die sehr allgemein redigierten Gesetzestexte[47] stützt. Es wird nicht nur eine Haftung der Konzertgeber, also der Aufführenden selbst,

---

[47] Vgl. z. B. belgisches Gesetz über Autorrecht, a. 22: Toute atteinte méchante ou frauduleuse portée au droit de l'auteur constitue le délit de contrefaçon.»

Ferner spanisches Strafgesetzbuch, a. 552: «Encourront pareillement les peines indiquées à l'article 550 ceux qui commettront une fraude quelconque en matière de propriété littéraire et industrielle.«

Ferner französischer Code pénal, a. 428. Derselbe galt ursprünglich nur für dramatische Werke; durch ausdehnende Interpretation hat ihn die französische Rechtsprechung auch auf musikalische Werke ausgedehnt.

Ferner italienisches Gesetz über Autorrecht, a. 34 und a. 32.

statuiert, vielmehr soll auch der Veranstalter von Konzerten für deren Erlaubtheit verantwortlich sein. Man wird daher sagen können, dass im romanischen Unionsteil die Haftbarkeit für unerlaubte Aufführungen nach allgemeinen Rechtsgrundsätzen behandelt wird, so dass also unterschiedslos jeder Konzertveranstalter als Geschäftsherr zu betrachten ist, der für den Schaden, den seine Angestellten (Musikanten) in Ausübung ihrer geschäftlichen Verrichtungen verursachen, aufzukommen hat. Eine reiche Kasuistik[48], auf deren Einzelheiten wir im Folgenden kurz eingehen werden, zeigt, dass jene Rechtsauffassung von den Gerichten, namentlich in Belgien und Frankreich, konsequent und oft in sehr zweifelhaften Fällen festgehalten wurde. So wurden als haftbar erklärt für unerlaubte musikalische Aufführungen:

1. Alle diejenigen Personen, die selbst Musikstücke aufführen, ohne hiezu irgendwie vertraglich verpflichtet zu sein. Dazu gehören vor allem einzeln und selbständig konzertierende Künstler; handelt es sich um korporative Personenverbände (Gesangvereine, Blechmusikgesellschaften, Orchester etc.) so erscheint in erster Linie haftbar das oberste Organ der Korporation (z. B. der Vereinspräsident oder der Dirigent).

2. Alle diejenigen Personen, die meist mit Gewinnabsicht musikalische Aufführungen veranstalten. Dahin gehören z. B. Restaurateure, Gasthofbesitzer, Zirkusdirektoren, Besitzer von Limonadenbuden, von Kasinos, von Café-Chantants, etc. Ob bei der musikalischen Aufführung ein Gewinn gemacht werde oder nicht, ist für deren Unerlaubtheit ganz gleichgiltig; ebenso, ob die Aufführungen in geschlossenen Räumlichkeiten oder im Freien (Biergärten, Hôtelterrassen) vorgenommen wurden; ebenso, ob die Musikanten vom Konzertveranstalter vertraglich engagiert waren oder ob es nur sog. «musiciens ambulants» sind.

3. Diejenigen Personen, die ohne jede Gewinnabsicht bei beliebigen Anlässen musikalische Aufführungen veranstalten. Darum sind haftbar die Unternehmer oder Organisatoren von Volksfesten mit Tanz; ferner der Gemeindepräsident (maire), wenn

---

[48] Vgl. namentlich Huard et Mack, p. 349 f., No. 972—997 (für Frankreich). Ferner Wauwermans. Des exécutions musicales illicites. Bruxelles 1897, (für Belgien). Ferner viele Urteile im Droit d'auteur, 1888—1897.

er bei Gemeindefestlichkeiten, z. B. bei Eröffnung einer Industrieschule, Musikstücke aufführen lässt; ferner die Präsidenten eines Velozipedistenvereins und eines Rennvereins, die zu ihren Wettrennen eine Festmusik engagiert hatten; ferner die Präsidenten von Privatgesellschaften, wenn die Tanzmusik unberechtigterweise noch geschützte Tanzmelodieen spielte.

4. Schliesslich seien noch zwei belgische Urteile[49] aus jüngster Zeit erwähnt, die am deutlichsten beweisen, dass die romanische Rechtsanschauung über die Haftbarkeit gewisser Personenkreise für unerlaubte musikalische Aufführungen leicht zu weit getrieben werden kann und daher einer gewissen Einschränkung bedarf. Das eine der erwähnten Urteile erklärte einen Wirt (cabaretier), der in seinem Lokal ein Klavier zum Gebrauch der Konsumenten aufgestellt hatte, als haftbar für alle Musikstücke, die etwa durch die Klienten unberechtigterweise auf dem Instrument gespielt werden könnten. Das andere Urteil verfällte eine gewöhnliche Wirtin in eine hohe Busse, weil ein Soldat in ihrem Lokal ein noch schutzberechtigtes Lied gesungen und sich auf dem dort befindlichen Klavier selbst begleitet hatte. Die beiden Urteile werden damit begründet, dass ein Wirt durch Überlassung seines Klaviers an die Konsumenten Gelegenheit zu unerlaubten musikalischen Aufführungen gebe und daher als Mitthäter (co-auteur) zu bestrafen sei (!) Wir denken, es brauche keine weitläufigen Ausführungen, um die Haltlosigkeit solcher juristischen Künsteleien zu beweisen.

Im allgemeinen wird also der Satz aufgestellt werden können, dass im romanischen Sprachgebiet der internationalen Union jedermann, der Musikstücke aufführt, aufführen lässt oder durch Überlassung von Musikinstrumenten Gelegenheit zur öffentlichen Aufführung gibt, als haftbar erscheint, wenn die musikalische Aufführung eine unerlaubte war.

b) Die Haftbarkeit für unerlaubte musikalische Aufführung im germanischen Teil der internationalen Union. Die Gesetzgebung Deutschlands, Englands, Norwegens und der Schweiz lässt den Gerichten dieser Länder nicht jenen weiten Spielraum, die Haftbarkeit für unerlaubte

---

[49] Das eine abgedruckt bei Wauwermans, op. cit. p. 24; das andere veröffentlicht in der «Schweizerischen Musikzeitung», 1897.

musikalische Aufführungen auf weite Personenkreise auszudehnen, wie dies die Gesetze der romanischen Staaten thun. Vielmehr werden die haftbaren Personen im deutschen und schweizerischen, auch im englischen und norwegischen Gesetz in dem Sinn bezeichnet, dass eine Haftbarkeit nur ausgesprochen wird, wenn jemand unbefugter Weise ein Musikwerk öffentlich aufführt (also nicht «aufführen lässt»).[50] Hier richtet sich die Haftung also ausschliesslich nach den Bestimmungen der Spezialgesetze über Urheberrecht und nicht nach den allgemeinen Sätzen des Zivilrechts. Wir glauben daher z. B. dass ein klägerischer Komponist einen Wirt, der ein Konzert in seinen Lokalitäten veranstaltet hat, nicht auf Grund des a. 62[51] des schweizerischen Obligationenrechts auf Schadenersatz belangen könnte, sondern dieser Grundsatz wird durch a. 12 und 13 des Gesetzes über Urheberrecht durchbrochen, wonach nur der Aufführende selbst, nicht aber der Veranstalter der Aufführung als haftbar erscheint. Würde der Wirt vom Komponisten dennoch belangt, so könnte jener der Klage die Einrede der mangelnden Passivlegitimation entgegensetzen.

Dieser Ansicht scheint zwar ein Urteil des schweizerischen Bundesgerichts zu widersprechen, welches einen Wirt für die Aufführungen des von ihm engagierten Orchesters als haftbar erklärte.[52] Allein dieser Entscheid kann noch nicht als prin-

---

[50] Vgl. deutsches Gesetz vom 11. Juni 1870, a. 54: «Wer vorsätzlich oder aus Fahrlässigkeit ein musikalisches Werk .... unbefugter Weise öffentlich aufführt, ist den Urheber zu entschädigen verpflichtet.» Schweizerisches Gesetz a. 12 und 13: «Wer vorsätzlich oder aus grober Fahrlässigkeit Werke der Litteratur und Kunst unerlaubt vervielfältigt, bezw. aufführt, hat den Urheber zu entschädigen.»

Ähnlich das norwegische Gesetz, a. 18, 19. — Vgl. auch englisches Gesetz vom 5. Juli 1888, a. 3.

[51] a. 62 S. O.-R.: «Ein Geschäftsherr haftet für den Schaden, welchen seine Angestellten oder Arbeiter in Ausübung ihrer geschäftlichen Verrichtungen verursacht haben, wenn er nicht nachweist, dass er alle erforderliche Sorgfalt angewendet habe, um einen solchen Schaden zu verhüten.

Diese Verantwortlichkeit trifft auch juristische Personen, wenn sie ein Gewerbe betreiben.»

[52] Vgl. Bundesgerichtliche Entscheidungen, 1896. XXII. p. 415. Ich verweise auf die kritisierenden Bemerkungen von Meili. Der internationale Geist in der Jurisprudenz. Zürich 1897. p. 14.

zipiell bezeichnet werden, denn der Wirt hatte in seinem Prozess unterlassen, die Einrede der mangelnden Passivlegitimation förmlich zu stellen; das Bundesgericht fand daher auch keinen Anlass, deren Begründetheit zu prüfen und auch seither bot sich ihm keine Gelegenheit mehr, sich über diesen Punkt zu äussern.

Es liegen ferner noch einige schweizerische Urteile vor,[53] durch welche Wirte und Gasthofbesitzer für von ihnen veranstaltete, unerlaubte Musikaufführungen als haftbar erklärt wurden. Allein jene Urteile sind heute wertlos und nicht mehr schlüssig, da sie sämtliche noch unter die Herrschaft des seit 1892 gekündigten französisch-schweizerischen Litterarvertrags fallen und da die klägerischen Parteien alle Angehörige Frankreichs sind. Der genannte Staatsvertrag hatte nämlich den Franzosen in der Schweiz den Schutz der französischen Gesetze garantiert; infolgedessen waren während seiner Geltung die schweizerischen Gerichte verpflichtet, die schweizerischen Beklagten nach französischem Recht zu beurteilen, das ja bekanntlich auch die Haftung von Wirten für unerlaubte musikalische Aufführungen zulässt. Seit jener Vertrag aber ausser Kraft getreten ist, kann keine Rede mehr davon sein, dass die nach seinen Rechtssätzen erlassenen Urteile heute noch als Präjudizien Bedeutung haben.

Anderseits muss betont werden, dass am 10. Oktober 1894 das Kantonsgericht St. Gallen durch ein, in Rechtskraft erwachsenes Urteil einen Wirt nicht für haftbar erklärte für die von ihm veranstalteten Konzerte. Ferner sind drei vor Friedensrichteramt I Zürich anhängige Klagen der «Société des auteurs» in Paris wegen Verletzung des musikalischen Aufführungsrechts gegen verschiedene Wirte wieder zurückgezogen worden, als deren Anwalt die Haupteinrede der mangelnden Passivlegitimation stellte und betonte, dass von kleinen Wirten unmöglich die Kenntnis des musikalischen Autorrechts und der damit zusammenhängenden Fragen verlangt werden könne.[54]

Auch in Deutschland wurde durch Entscheid des Reichsgerichts am 10. Juli 1896[55] ein wegen unerlaubter musikalischer

---

[53] Veröffentlicht bei Meili. Die schweizerische Gerichtspraxis über das litterarische, künstlerische und industrielle Eigentum. 1891, I. p. 3—19.

[54] Vgl. Schweizerische Musikzeitung. 1896.

[55] Vgl. «Droit d'auteur» 1897. p. 31.

Aufführung beklagter Hôtelbesitzer mit der Begründung freigesprochen: da derselbe bei der Aufstellung des Progamms in keiner Weise mitwirkte, könne er nicht als Aufführender im Sinn des a. 54 des deutschen Gesetzes bezeichnet werden. Auch sei er nicht als Veranlasser im Sinn des a. 54_2 anzusehen, da er nicht den Orchesterdirigenten zu einer unerlaubten Aufführung zu bewegen suchte; zwar habe der Hôtelbesitzer die Gelegenheit zu einer solchen Aufführung gegeben, aber dies genüge nicht, ihn als Veranlasser der unbefugten Aufführung zu erklären.

Mit diesen gewiss richtigen Ausführungen des obersten deutschen Gerichtshofes steht in scheinbarem Widerspruch ein in Rechtskraft erwachsenes Urteil des Oberlandesgerichts in Colmar.[56] Dieses verurteilte den Unternehmer eines Singspieltheaters, der Pariser Sänger zum Vortrag französischer Lieder engagiert hatte, wegen Verletzung des Autorrechts. Das Urteil macht geltend, als Theaterunternehmer habe der Beklagte jedenfalls bei der Auswahl der vorzutragenden Lieder mitwirken müssen; es wäre daher seine Pflicht gewesen, sich über deren Erlaubtheit zu vergewissern und sein Verschulden sei umso grösser, als er vor der Aufführung durch den Komponisten selbst gewarnt wurde.

Offenkundig ist die deutsche und schweizerische Rechtsprechung noch über die Frage schwankend, welche Personen für unerlaubte musikalische Aufführungen verantwortlich gemacht werden sollen. Man stützt sich mit Recht auf den Wortlaut der bestehenden Gesetze, um die Haftbarkeit kleinerer Wirte, Restaurateure u. a. für die von ihnen veranstalteten Konzerte abzulehnen; anderseits macht sich in manchen gerichtlichen Erörterungen doch deutlich das Gefühl bemerkbar, dass nicht alle Personen, die musikalische Aufführungen veranstalten, von jeder Haftbarkeit befreit werden dürfen.

Es wird der Zweck der folgenden Ausführungen sein, die Grenzen zu finden, innerhalb deren alle Personen, die Konzerte geben oder nur veranstalten, für die Erlaubtheit der Aufführungen als verantwortlich erscheinen.

II. Welche Personen sollen «de lege ferenda» für unerlaubte musikalische Aufführungen haften?

---

[56] Vgl. «Deutsche Juristenzeitung». 15. Februar 1897, No. 4.

Bei Beantwortung dieser Frage muss vorerst betont werden, dass die in Frankreich und Belgien herrschende Praxis, die jede, eine musikalische Aufführung veranstaltende Person als haftbar erklärt, innerlich nicht wohl zu begründen ist; auch wäre eine solche Regulierung der Haftbarkeitsfrage kaum durchführbar für das ganze Gebiet der internationalen Union, da sich ihr sowohl der Wortlaut der Gesetze vieler Unionsländer, wie auch die hier geltenden Rechtsanschauungen widersetzen würden. In der That ist auch jene Theorie von der unbedingten Haftung jedes Veranstalters von musikalischen Aufführungen viel zu sehr eben nur reine Theorie, die die thatsächlichen Verhältnisse des Lebens viel zu wenig berücksichtigt und daher oft nahe an das Gebiet der Ungerechtigkeit, zum mindesten der Unbilligkeit streift. Es muss vielmehr unseres Erachtens zwischen den verschiedenen Personenkreisen unterschieden werden, für die eventuell eine Haftbarkeit in Betracht kommen könnte.

1. Prinzipiell wird man in erster Linie sagen müssen, dass jedermann, der unbefugterweise öffentlich Musikwerke aufführt, schadenersatzpflichtig wird. Dieser Satz gilt sowohl für einzelne, vor der Öffentlichkeit auftretende Künstler, wie für die vielen, verschiedenen Arten von Musikvereinen, resp. für deren verantwortliche Organe. Von allen diesen Personen kann man mit vollem Recht behaupten, dass sie infolge ihrer musikalischen Thätigkeit mit den wichtigsten Fragen des musikalischen Autorrechts bis zu einem gewissen Grad vertraut sein müssen und daher auch die Pflicht haben, sich zu vergewissern, ob ein Musikstück öffentlich aufgeführt werden darf.

2. Neben dieser prinzipiellen Haftung der Aufführenden selbst, deren Richtigkeit von allen Gesetzen der Unionsländer anerkannt wird, rechtfertigt es sich aber vollkommen, die Verantwortlichkeit für unerlaubte musikalische Aufführungen auch auf bestimmte Personen auszudehnen, die zwar nicht selbst aufführen, die aber unter gewissen Umständen als Aufführende betrachtet werden können.

Hiezu rechnen wir in erster Linie solche Personen, die ihre Räumlichkeiten entweder zu öffentlichen Musikaufführungen überlassen oder selbst solche veranstalten und die wissen, dass dabei unerlaubte Musikstücke gespielt werden.

Wenn also z. B. ein Wirt vor einem Konzert durch den Komponisten selbst darauf aufmerksam gemacht wird, dass gewisse, noch geschützte und genau bezeichnete Musikwerke unberechtigterweise in den Wirtschaftslokalitäten aufgeführt werden, dann kann der Wirt, wenn er zur Verhinderung der unerlaubten Aufführung nichts thut, gewiss mit Recht zum mindesten auf Schadenersatz belangt werden. Denn wer mit vollem Bewusstsein der Rechtswidrigkeit einer Handlung diese dennoch vornimmt oder vornehmen lässt, der haftet privatrechtlich, eventuell auch strafrechtlich, für den verursachten Schaden. Dagegen glauben wir nicht, dass ein Wirt für unerlaubte musikalische Aufführungen hafte, wenn ihn der Komponist bloss auf die Möglichkeit derselben im Wirtschaftslokal aufmerksam macht.

Ausserdem soll meiner Ansicht nach ein Veranstalter von öffentlichen Musikaufführungen immer dann als haftbar erscheinen, wenn er nachweisbar bei der Feststellung der aufzuführenden Musikstücke, also des Konzertprogramms, mitgewirkt hat.[57] Denn wenn der Konzertveranstalter selbst ein Programm aufstellt, oder den Wunsch oder Befehl zur Aufführung individuell bestimmter Musikstücke ausdrückt, dann soll er sich auch über deren befugte Aufführung vergewissern. Er kann in diesem Fall selbst als Aufführender betrachtet werden, denn er wollte den Zweck und bediente sich der Musikanten nur als Mittel zum Zweck. Er haftet daher in erster Linie, wenn der Zweck ein unerlaubter war.

Die bis jetzt erwähnten Fälle der Haftbarkeit auch der Veranstalter von musikalischen, unerlaubten Aufführungen würden jedenfalls auch nach den Gesetzen aller Unionsländer in diesem Sinn behandelt werden müssen. Es könnte daher noch ohne Schwierigkeiten in den Unionstext, als erster Ausnahmefall von dem Prinzip der Haftung der Aufführenden selbst, folgender Satz aufgenommen werden: Wer eine unerlaubte musikalische Aufführung veranstaltet, wird haftbar, wenn er wusste, dass dieselbe unerlaubt sei oder

---

[57] Vgl. Bertrand p. 55: «La complicité ne doit être admise qu'autant que le propriétaire de la salle s'est immiscé dans la composition du spectacle ou du concert.» — Vgl. auch das auf p. 100—101 zitierte Urteil des deutschen Reichsgerichts.

wenn er selbst die aufzuführenden Musikwerke bezeichnete.

3. Will man die Verantwortlichkeit für unerlaubte Aufführungen noch auf weitere Personenkreise ausdehnen, was sich für viele Fälle vollkommen begründen lässt, so darf dies doch nicht in der Allgemeinheit geschehen, wie es in Frankreich und Belgien vorkommt. Vielmehr muss, wie dies die deutschen Gerichte in neuerer Zeit versuchten,[58] nach einem Kriterium für die Haftbarkeit gewisser Veranstalter von musikalischen Aufführungen gesucht werden.

Wir glauben, man könnte die für unerlaubte Musikaufführungen als verantwortlich zu erklärenden, weitern Personenkreise am besten dadurch umgrenzen, dass man für gewisse Klassen von Veranstaltern öffentlicher musikalischer Aufführungen eine gesetzliche Präsumtion für ihre Verpflichtung aufstellt, sich der Erlaubtheit der Aufführung vorher zu vergewissern. Zwar wird sich eine Grenzlinie zwischen den Konzertveranstaltern, für die eine solche Präsumtion gälte, und solchen Personen, die von ihr nicht betroffen werden, nicht ganz scharf ziehen lassen; bei zweifelhaften Grenzfällen wird es dann eben im Ermessen des Richters liegen, sich für oder wider die Präsumtion auszusprechen. Jedenfalls wird aber die gesetzliche Fixierung einer Präsumtion im vorgeschlagenen Sinn die Mittel dazu bieten, eine grosse Zahl von Veranstaltern öffentlicher Aufführungen von vorneherein und ausdrücklich von einer Haftbarkeit zu befreien, die ihnen in verschiedenen Ländern ohne genügenden Grund zugemutet wurde.

a) Die Konzertveranstalter, die von der genannten Präsumtion betroffen werden. Vor allem scheint mir die Präsumtion, wonach gewisse Konzertveranstalter sich um die Erlaubtheit der musikalischen Aufführungen zu bekümmern verpflichtet sind, zuzutreffen bei gewerblichen Musikanstalten, wie z. B. bei Singspieltheatern, Varietätentheatern, bei Etablissements, die regelmässige Unterhaltungskonzerte veranstalten, u. a. Den Unternehmern solcher öffentlicher Musikaufführungen kann, infolge des ganz geschäftlichen Betriebs ihrer Unternehmungen und der damit zusammenhängenden, naturgemässen

---

[58] Vgl. das auf p. 101 zitierte deutsche Urteil.

Kenntnis der wichtigsten Fragen des musikalischen Aufführungsrechts, mit Grund die Verpflichtung zur Prüfung der Erlaubtheit der Aufführung auferlegt werden. Diese Pflicht ist umso unbestreitbarer, als bei den meisten Unternehmungen dieser Art der Unternehmer ganz genau weiss, welche Musikwerke aufgeführt werden und wohl meist bei der Auswahl derselben auch mitwirken und bestimmte Wünsche aussprechen wird.

Eine Haftbarkeit kann ferner mit Recht ausgesprochen werden für Konzertveranstalter, die als Leiter von grossen Hôtels, Kasinos, Kursälen, Badeorten, etc. öffentliche musikalische Aufführungen durch ständige oder während der Saison engagierte Kurorchester, Musikgesellschaften u. dgl. geben lassen. Auch hier dürfte es wohl kaum unbillig erscheinen, wenn man von diesen Konzertveranstaltern verlangt, dass sie z. B. vor Beginn der Saison eine Liste aller, während derselben aufzuführenden Musikstücke sich vorlegen lassen und diese auf ihre Erlaubtheit hin prüfen, eventuell die Erlaubnis des Autors einholen sollen. Infolge der grössern Bildung oder der bedeutendern finanziellen Hülfsmittel dieser Konzertveranstalter wird es für sie keine allzuschwere Zumutung sein, jene Prüfung selbst vorzunehmen oder durch Sachverständige vornehmen zu lassen.

Die bis jetzt gemachten Erörterungen können folgendermassen zusammengefasst werden: Für öffentliche, unbefugte Aufführungen musikalischer Werke an gewerblichen Musikanstalten haften deren Unternehmer (Besitzer, Pächter u. a.). Auch solche Personen, die während einer gewissen Zeit (Saison) regelmässige Musikaufführungen arrangieren (wie z. B. Besitzer von Hôtels, von Kursälen, von Kasinos etc.), sei es mit oder ohne Gewinnabsicht, können für unerlaubte Aufführungen haftbar erklärt werden. Wenn die unter 2 (p. 102 f.) erwähnten Voraussetzungen vorliegen, sind sie immer haftbar.

Auch der Fall dürfte besonders hervorgehoben werden, wenn eine Ortsgemeinde Festlichkeiten veranstaltet, an denen unbefugterweise Musikstücke aufgeführt werden. Bekanntlich hat die belgische und französische Rechtsprechung dafür nicht die aufführenden Musiker, sondern die oberste Gemeindebehörde verantwortlich gemacht. Es muss diese Ansicht wohl Unter-

stützung finden, denn von einer Behörde überhaupt darf man doch wohl verlangen, dass sie einige Gesetzeskenntnis besitze und daher eine Gesetzesverletzung durch die in ihrem Auftrag handelnden Musiker zu verhindern verpflichtet sei. *Die Haftbarkeit für unerlaubte, musikalische Aufführungen kann also auch in der sozialen Stellung des Aufführungsveranstalters begründet sein.*

b) *Die Konzertveranstalter, die in der Regel für unerlaubte, musikalische Aufführungen nicht haftbar erklärt werden können.* Es gibt eine grosse Zahl von Personen, die öfters in die Lage kommen, öffentliche musikalische Aufführungen zu veranstalten und die dennoch für die Unerlaubtheit derselben nicht verantwortlich zu machen sind. Allerdings ist zuzugeben, dass ganz besondere Umstände auch hier eine Haftung des Konzertveranstalters rechtfertigen können; diese zu würdigen, wird im Einzelfall Sache des Richters sein. Im allgemeinen aber kann bei gewissen Personenkreisen eine berechtigte Präsumtion dafür nicht aufgestellt werden, wonach jene die Pflicht hätten, sich über die Erlaubtheit der musikalischen Aufführung Klarheit zu verschaffen. Von diesen Personen sind namentlich hervorzuheben z. B. Wirte, Restaurateure, auch Hôteliers, wenn sie nur bei besonderen Anlässen hie und da in ihren Lokalitäten Konzerte veranstalten. Ferner sollen nicht haftbar sein die Organisatoren von Volksfesten (Schützen-, Turnfeste u. a.); dies kann allerdings je nach den Verhältnissen oft zweifelhaft erscheinen; von der Haftbarkeit sollen ferner auch befreit sein die Präsidenten oder Organe von Privatgesellschaften, deren Vereinigungen als öffentliche zu bezeichnen und mit Musikaufführungen (z. B. Tanzmusik), verbunden sind. Es liessen sich noch zahlreiche, weitere Fälle anführen.

Der Grund der Befreiung aller dieser Konzertveranstalter von jeder Haftbarkeit für die Verletzung des Autorrechts liegt darin, dass sie sich meistens in einer Geschäftssphäre bewegen, die vollkommen verschieden ist von dem Gebiet des musikalischen Aufführungsrechts; daher kann von ihnen unmöglich eine Kenntnis der oft sehr verwickelten autorrechtlichen Fragen verlangt werden. Gerade darin liegt unserer Ansicht nach auch der Hauptgrund, dass auf diese Konzertveranstalter das Prinzip der

Haftung des Geschäftsherrn für Verschulden seiner Angestellten nicht angewendet werden darf. Denn dieser Grundsatz rechtfertigt sich doch namentlich dadurch, dass der Geschäftsherr meist selbst mit den Geschäften vertraut ist, deren Ausführung er den Angestellten überträgt; er kann daher bei der Auswahl, Instruktion und Überwachung seiner Angestellten die Möglichkeit einer Schadenverursachung sehr verringern, thut er es nicht, so hat er eben für den Schaden aufzukommen. Ganz anders liegen aber z. B. die Verhältnisse bei dem Besitzer eines Bierlokals, der eine musikalische Aufführung irgend einer fahrenden Musikbande (musiciens ambulants) zulässt. Wie kann man hier einem Wirt zumuten, er müsse die Erlaubtheit der einzelnen aufgeführten Musikstücke beurteilen können? Es wäre dies eine Unbilligkeit, denn die geschäftliche Thätigkeit des Wirts ist eine zu verschiedene von derjenigen der Musikanten; oft wird er gar keine Ahnung von Autorrecht haben; er hört Namen von Komponisten nennen, die er noch nicht kannte und von denen er noch viel weniger weiss, ob deren Werke schon Gemeingut sind oder ob sie erst vor einem Monat publiziert wurden. Mit einem Wort kann gesagt werden, die Beurteilung der Fragen des musikalischen Aufführungsrechts entziehe sich einem grossen Teil von Veranstaltern öffentlicher Musikaufführungen, und darum sollen nicht die Konzertveranstalter, sondern die Konzertgeber selbst für unerlaubte Aufführungen haften. Allerdings ist es für den Komponisten wohl oft schwierig, die Musikbande oder den Einzelmusiker erfolgreich zu belangen; doch ist dies kein Grund, um dafür einfach die Haftbarkeit z. B. des Lokalbesitzers auszusprechen.

Bei einer Formulierung der unter b) gemachten Erörterungen muss namentlich den Gerichten ein weiter Spielraum gelassen werden zur freien Prüfung aller zweifelhaften Fälle; dagegen können doch gewisse Personenkreise, deren Unverantwortlichkeit im allgemeinen als sicher erscheint, speziell hervorgehoben werden, um eine zu weit gehende Rechtsprechung zu beschränken. Wir sagen daher: Alle Personen, die nicht zu den unter 2 (p. 102—104) und unter 3a (p. 104—106) erwähnten Veranstaltern von musikalischen Aufführungen gehören, sind in der Regel nicht haftbar für die von ihnen veranstalteten, unerlaubten Musikauf-

führungen (dies gilt z. B. für Wirte, auch Hôtelbesitzer, Restaurateure, Organe von Privatvereinen). Wenn jedoch besondere Umstände vorliegen, kann der Richter ausnahmsweise diese Konzertveranstalter als haftbar erklären für die unbefugte, musikalische Aufführung.

IV. Kapitel.

Die Reform des musikalischen Aufführungsrechts.

a) Vorbemerkung.

Keine Kunstgattung, nicht einmal die Belletristik, spielt im sozialen Leben des Volks eine so hervorragende Rolle wie die Musik. Nirgends wie gerade bei ihr ist es daher innerlich so gerechtfertigt, von den starren, rein theoretischen Rechtssätzen über Urheberrecht abzuweichen und das musikalische Autorrecht nach Prinzipien zu gestalten, die nicht nur die Rechte der Komponisten, sondern auch die Interessen der Gesamtheit in richtigem Mass berücksichtigen. Der Beweis dafür, dass diese Aufgabe sehr schwer zu erfüllen ist, namentlich wenn sie für verschiedene Staaten zugleich einheitlich gelöst werden soll, liegt am deutlichsten darin, dass bis jetzt die internationalen Konferenzen von Bern und Paris für das Unionsgebiet eine uniforme Regulierung des musikalischen Aufführungsrechts zu erzielen noch nicht imstande waren. Auch darf wohl behauptet werden, dass kein einziges Unionsland ein Gesetz über Urheberrecht besitzt, das Anspruch darauf erheben könnte, die Interessen aller Volkskreise, die überhaupt von den Rechtssätzen über musikalisches Aufführungsrecht betroffen werden, allgemein befriedigend zu berücksichtigen.

Indem wir im folgenden die verschiedenen Theorien über musikalisches Aufführungsrecht von theoretischen wie praktischen Gesichtspunkten aus einer Kritik unterwerfen werden, wird sich die beste Gelegenheit bieten, die Mängel jedes Systems und daher auch dessen reformbedürftige Seiten kennen zu lernen.

b) Kritik des Systems des unbeschränkten musikalischen Aufführungsrechts des Komponisten.

1. Dieses System ist in erster Linie aus theoretischen Gründen zu verwerfen.

Das System des unbeschränkten musikalischen Aufführungsrechts fand seine gesetzliche Sanktion namentlich in Frankreich, sodann auch in andern romanischen Unionsländern; zu seinen Verteidigern gehören ausserdem bekannte Rechtsgelehrte, wie Darras, Pouillet, Wauwermans, Kohler u. a. Es lässt sich kurz in dem Satz zusammenfassen: Kein Musikwerk, sei es als Ganzes, sei es als ein Bruchteil, kann öffentlich aufgeführt werden ohne Erlaubnis des Autors oder seines Rechtsnachfolgers. Der praktische Wert dieses Satzes liegt in der Regel darin, dass als Gegenleistung für jene Erlaubnis dem Autor eine vertraglich oder gesetzlich fixierte Aufführungsgebühr bezahlt werden muss.

Diesem System zufolge wird also ein Komponist gleich behandelt wie ein Bühnenschriftsteller; beide sollen ein ausschliessliches Vervielfältigungsrecht und daneben noch ein unbeschränktes Aufführungsrecht geniessen. In dieser Verleihung eines Doppelrechts, die sich beim Schriftsteller, nicht aber beim Komponisten in allgemeiner Weise begründen lässt, liegt der erste Fehler, den die Anhänger dieser Theorie begehen.

Geht man nämlich von dem Grundsatz aus, dass jeder Autor, also auch der Komponist, ein ausschliessliches Recht hat, seine Werke zu veröffentlichen, so zeigen sich für den Komponisten, wie für den Bühnenschriftsteller zwei Wege, dieses Recht auszuüben:

a) Wenn ihre Werke sich noch in Manuskriptform befinden, dann steht Komponisten wie Bühnenschriftstellern ein ausschliessliches Vervielfältigungs- und Aufführungsrecht zu. Der Komponist kann Aufführungen seiner noch ungedruckten Werke veranstalten, ohne dass dadurch irgend jemand das Recht für sich beanspruchen könnte, das von ihm nach dem Gehör nachgeschriebene Musikwerk (wie dies einmal Mozart mit dem in der sixtinischen Kapelle angehörten Miserere des Allegri that), nun auch aufführen oder mechanisch vervielfältigen zu dürfen. Es wäre dies ein direkter Eingriff in das ausschliessliche Ver-

öffentlichungsrecht des Autors, was auch von den meisten Autorrechtsgesetzen anerkannt wird.

b) In der Regel wird aber der Autor seine Werke durch Druck veröffentlichen lassen und dadurch bietet er die mit seiner Erlaubnis hergestellten Exemplare dem Publikum zum Kaufe an. Soll nun wirklich dem Autor das Recht zustehen, die nichtautorisierte Aufführung seiner veröffentlichten Werke zu verbieten, trotzdem er durch deren Drucklegung und Käuflichkeit deutlich die Absicht bekundete, seine Werke der Öffentlichkeit zu übergeben? Diese Frage kann allenfalls für dramatische Werke bejaht werden, denn diese werden nicht bloss zum Zweck der privaten oder öffentlichen Aufführung veröffentlicht, sie sind vielmehr auch für Leserkreise bestimmt und werfen dem Autor auch auf buchhändlerischem Weg einen Ertrag ab. Nicht dieselben Erörterungen gelten aber für die musikalischen Werke. Wenn solche durch Kauf von jedermann erworben werden können mit Erlaubnis der Autoren, so kann dies nur den Sinn haben, dass die Käufer das gekaufte Musikwerk auch aufführen dürfen. Darin liegt der grosse Gegensatz zwischen rein musikalischen Werken und dramatischen Werken. Während letztere zwei Zwecken dienen, nämlich dem «Gelesenwerden» einerseits und dem «Aufgeführtwerden» anderseits, hat ein musikalisches Werk nur den einen Zweck, aufgeführt zu werden. Unter tausenden von Menschen gibt es vielleicht einen einzigen, der eine Komposition mit Genuss lesen (im eigentlichen Sinn des Wortes) kann wie ein litterarisches Werk. Nur für solche besonders musikalisch veranlagte Menschen wird aber ein Musikwerk nicht durch Druck veröffentlicht; der Komponist, wie der Verleger würden damit ein schlechtes Geschäft machen. Vielmehr soll ein gedrucktes Musikwerk durch seine Käuflichkeit den weitesten Kreisen zugänglich gemacht werden; diese haben aber nur ein Kaufinteresse, wenn das Werk aufgeführt werden darf; denn für sie ist ein Musikwerk, dessen Aufführung verboten ist, ein Unding. Es widerstreitet dem gesunden Menschenverstand, dass ein Gegenstand, der einem einzigen Zweck dient und der um dieses Zweckes willen rechtmässig erworben wurde, nur gegen nachträgliche Entrichtung neuer Gebühren zweckgemäss verwendet werden darf.

Gegen diese Ansicht wird nun anderseits geltend gemacht, der Autor beanspruche ja nur ein unbeschränktes Aufführungs-

recht, wenn es sich um öffentliche Musikaufführungen handle, denn nur hier sei er zur Wahrung seiner Interessen berechtigt; dagegen stehe es natürlich jedem Käufer frei, das gekaufte Musikwerk privatim aufzuführen, denn dadurch werde der Autor nicht oder nur in geringem Umfang geschädigt. Allein auch diese Einwendungen sind unrichtig. Wohl ist es wahr, dass viele Kompositionen (z. B. Lieder, Musikstücke für Einzelinstrumente etc.) hauptsächlich der privaten Aufführung durch die Käufer dienen, allein die Möglichkeit einer öffentlichen Aufführung ist auch hier nicht ausgeschlossen; es liegt daher in der Publikation solcher Kompositionen ebensowohl eine Aufforderung an das Publikum zur privaten wie zur öffentlichen Aufführung[59]. Anderseits gibt es aber wieder sehr viele Musikwerke, die so offenkundig zur öffentlichen Aufführung und vorwiegend nur zu dieser bestimmt erscheinen, dass jene Behauptung, der Autor gestatte durch Publikation dieser Kompositionen nur deren private Aufführung, vollkommen unhaltbar wird. Werke für grosses Orchester, für Blechmusik, Kammermusik, grosse Chöre (Oratorien etc.) werden doch sicherlich nicht veröffentlicht, um in der Einsamkeit irgend einer weltabgeschiedenen Klause aufgeführt zu werden. Hier ist auch die Richtigkeit unseres Satzes, an dem wir unbedingt festhalten, besonders in die Augen springend, dass nämlich die einzige Bestimmung eines veröffentlichten Musikwerks seine öffentliche oder private Aufführung sein kann. Folglich ist es ein innerer Widerspruch, wenn ein Musikwerk, das nur zum Zweck der Aufführunng durch die Käufer veröffentlicht wurde, trotz dessen rechtmässigem, käuflichem Erwerb ohne Genehmigung des Autors nicht soll öffentlich aufgeführt werden dürfen. Die Theorie von dem unbeschränkten Aufführungsrecht des Komponisten beruht also, soweit sie durch Druck veröffentlichte Werke betrifft, auf einer Verkennung des Verhältnisses des musikalischen Aufführungsrechts zum Vervielfältigungsrecht des

---

[59] «La destination des œuvres musicales n'est pas d'être lues silencieusement, c'est d'être exécutées. Publier et vendre sa musique, c'est provoquer à l'exécution tous ceux à qui on la communique par cette voie.» Vgl. Renouard II., p. 69; ebenso Püttlingen p. 61.

Komponisten. Sie will neben dem Vervielfätigungsrecht, das der Autor eben durch die Publikation seines Musikwerkes ausübt, noch sein Aufführungsrecht bestehen lassen, ohne zu bedenken, dass naturgemäss mit der Vervielfältigung das Aufführungsrecht des Werks der Allgemeinheit preisgegeben wird. Damit soll aber natürlich nicht gesagt sein, dass der Autor für die Preisgabe seines Aufführungsrechts an das Publikum von diesem keine Gegenleistung beanspruchen könne. In welcher Form sie aber erfolgen soll, wird später auszuführen sein. Vorläufig haben wir noch andere Gründe anzuführen, die entschieden gegen die internationale Anerkennung eines unbeschränkten Aufführungsrechts des Komponisten sprechen.

Vor allem muss berücksichtigt werden, dass die Musik dazu berufen ist, eine wichtige Rolle im Leben des Volkes zu spielen, was in Deutschland, der Schweiz, zum Teil auch in Belgien entschieden der Fall ist. Indem nämlich die musikalischen Aufführungen immer nur vor relativ beschränkten Personenkreisen erfolgen können, müssen sie notwendigerweise öfters wiederholt werden, um sich nach und nach in der Allgemeinheit zu verbreiten. Damit ist aber ein wichtiges Mittel geschaffen, weite Schichten der Bevölkerung miteinander in Verkehr zu bringen, wodurch die Geselligkeit erhöht, Klassenunterschiede gedämpft, und ein freier Meinungsaustausch zwischen Personen von verschiedener Lebensstellung begünstigt wird. Mit Recht ist gesagt worden: «Die Musikpflege in den germanischen Ländern beruht auf besondern Verhältnissen. Eine Fülle von Vereinen aller Art, deren Mitglieder unentgeltlich, nur durch gelegentlich zugezogene, bezahlte Solisten unterstützt, mitwirken, schafft einer ungezählten Menge von Kompositionen, unterstützt durch ein vielmaschiges Netz von Buch- und Musikaliensortimentsbuchhandlungen Eingang im ganzen Volk. Diese Art der Musikpflege, die für die künstlerische Erziehung unseres Volkes von grösster Wichtigkeit ist, darf nicht dadurch gestört werden, dass irgend jemand, sei es der Urheber oder sein Rechtsnachfolger, das Wasser absperren darf, das bisher in Bächen und Flüssen das Land befruchtet hat». (Von Hase).

Obwohl von den Gegnern des Autorrechts oft mit Unrecht durch den Hinweis auf die Interessen des Publikums das Autorrecht selbst bedeutend eingeschränkt zu werden versuchte, so

glauben wir doch, dass speziell beim musikalischen Aufführungsrecht dessen sozial-ethische Bedeutung nicht unterschätzt werden darf und dass sie allein schon eine Beschränkung des Aufführungsrechts des Komponisten rechtfertigen würde.

Für eine solche Beschränkung spricht ferner der Umstand, dass je nach der Begabung, dem technischen Können und der eigenen geistigen Arbeit des aufführenden Künstlers der Charakter des Musikwerkes sich völlig ändern, dass gewissermassen ein neues Werk entstehen kann; bei der blossen Vervielfältigung dagegen gleicht ein Werk genau dem andern; daher ist eine Unterscheidung zwischen Vervielfältigungs- und Aufführungsrecht vollkommen begründet.

Der Umstand, dass der Wert einer Komposition durch die Art ihrer Aufführung stark beeinflusst werden kann, wurde allerdings umgekehrt zur Behauptung benützt, gerade deshalb müsse dem Autor ein unbeschränktes Aufführungsrecht zustehen, weil sein Werk leider nicht immer von Künstlern, sondern oft von musikalischen Stümpern schlecht aufgeführt und er dadurch finanziell und moralisch geschädigt werde. Hiegegen ist aber zu erwidern, dass der Autor durch Publikation sich eo ipso der Gefahr aussetzt, von jedermann gekauft und daher hie und da auch schlecht aufgeführt zu werden; will er dies vermeiden, so muss er eben sein Werk nicht veröffentlichen. Übrigens muss gesagt werden, dass jene Phrase von einer moralischen Schädigung des Komponisten durch eine schlechte Aufführung seines Werks in der Theorie sehr schön klingt, in der Praxis aber von den Autoren selbst nicht so genau genommen wird. Wenigstens kam uns bei der Durchsicht einer sehr grossen Zahl von Prozessen wegen Verletzung des Aufführungsrechts auch nicht ein einziger Fall vor, dass etwa die Aufführung deswegen verboten oder die Klage deswegen angestellt wurde, weil keine Garantie für eine gute Aufführung geboten oder eine schlechte Aufführung veranstaltet worden war. Vielmehr darf im Gegenteil ohne Zaudern behauptet werden, dass z. B. die weitverzweigte französische Société des auteurs et compositeurs, ohne Rücksicht auf die Leistungsfähigkeit eines Musikvereins, eine Bewilligung zur Aufführung durch diesen um so bereitwilliger erteilt, je höher die zugesicherte Aufführungsgebühr sich beziffert.

2. **Das System des unbeschränkten musikalischen Aufführungsrechts zu Gunsten des Komponisten ist auch aus praktischen Gründen zu verwerfen.**

Das Prinzip des unbeschränkten Aufführungsrechts des Komponisten hat seine praktische Pointe darin, dass in den meisten Fällen der Autor die Aufführungsgenehmigung an die Entrichtung einer Aufführungsgebühr knüpft. Da es aber für den einzelnen Autor ganz unmöglich ist, stets über alle Aufführungen seiner Werke, die in verschiedenen Ländern erfolgen, eine strenge Kontrolle auszuüben, und die fälligen Aufführungsgebühren einzufordern, sofern dies gesetzlich oder vertraglich gestattet ist, so liegt es in der Natur der Sache begründet, dass sich die Komponisten zu Gesellschaften vereinigen, deren Organe die gemeinsamen Interessen zu wahren haben. Namentlich sind sie verpflichtet, mit den Konzertveranstaltern, Konzertunternehmern, Musikvereinen u. s. w. auf vertraglichem Weg die Höhe der Aufführungsgebühren festzusetzen, bei unerlaubten Aufführungen eventuell auch auf gerichtlichem Weg Schadenersatz zu verlangen.

Die Nachteile dieses Exploitierungssystems des musikalischen Aufführungsrechts sind für die Autoren sowohl, wie für das Publikum ganz bedeutend. Am besten lässt sich an einem praktischen Beispiel zeigen, zu welchen Übelständen die Ausbeutung des musikalischen Aufführungsrechts durch Privatgesellschaften führen kann. Wir denken an die in letzter Zeit viel genannte Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique.[60]

Diese Gesellschaft (wir werden sie der Kürze wegen nur noch «Société» benennen), wurde am 31. Januar 1851 gegründet. Ihr Zweck besteht in der Wahrung der Interessen ihrer Mitglieder und in der Eintreibung der Aufführungsgebühren in Frankreich und

---

[60] Die Darstellung der Mängel und der Thätigkeit dieser französischen Gesellschaft, namentlich in Belgien, entnehmen wir einer Broschüre «Les abus de la Société des auteurs, compositeurs etc.» par M. Kufferath. Bruxelles 1897. Kufferath ist selbst affiliiertes Mitglied der Société und scheint daher die Verhältnisse genau zu kennen; seine Angaben erscheinen umso glaubwürdiger, als sie immer mit Belegen oder ziffernmässig bewiesen werden.

Die Beobachtungen Kufferaths stimmen meist mit den Erfahrungen überein, die man in der Schweiz und Deutschland machte. Vgl. verschiedene Jahrgänge der «Schweizerischen Musikzeitung», (1890—97). Auch Hilpert. Die Besteuerung musikalischer Aufführungen in Elsass-Lothringen. 1896

im Ausland. Infolge der Berner Konvention von 1886 haben alle der Société angehörenden Komponisten oder Verleger im ganzen Unionsgebiet das Recht, die Aufführung ihrer Werke sich ausdrücklich vorzubehalten und nur gegen Entrichtung von Aufführungsgebühren zu gestatten.

Da die Société ihre Interessen auf so weitem Gebiet zu schützen hat, muss sie hiezu einen ganz gewaltigen Verwaltungsapparat in Bewegung setzen. Die Zentralverwaltung befindet sich in Paris, sodann erstreckt sich über Frankreich, Belgien, Schweiz, Italien, über die grössern Städte Englands und über einen Teil Deutschlands ein weites Netz von Gesellschaftsagenten höhern und niedern Ranges. Diesem Agententum ist nun in erster Linie zum Vorwurf zu machen, dass es zum grossen Teil, musikalisch ungebildet, kein Verständnis hat für die musikalische Entwicklung einzelner Länder, (Kufferath kannte z. B. einen belgischen Lohnkutscher, der Agent der Société war). Die Agenten sind nur darauf bedacht, durch möglichste Besteuerung jeder musikalischen Aufführung (so darf man sich wohl ausdrücken), sich ihre statutengemässen Provisionen zu erhöhen; sie gehen daher oft in rücksichtslosester Weise vor und verletzen dadurch die öffentliche Meinung schwer. Dieser Umstand, verbunden mit den viel weitergehenden Rechten, die die Franzosen auf Grund des französisch-schweizerischen Litterarvertrages in der Schweiz genossen, als die Schweizer selbst, war es denn auch, der Anlass zu einer Petition der schweizerischen Musikvereine an den Bundesrat gab (Juni 1890) um Kündigung des genannten Litterarvertrags. In der That hat der Bundesrat dem Druck der öffentlichen Meinung nachgegeben, indem er am 21. Januar 1891 den Vertrag auf den 1. Februar 1892 kündigte.

Ein weiterer Beweis für die Unfähigkeit der Agenten, ihren Aufgaben gerecht zu werden, liegt darin, dass von ihnen schon öfters Aufführungsgebühren verlangt wurden für Musikwerke, deren Aufführung schon längst Gemeingut ist. Auch haben belgische Agenten schon Aufführungsgebühren verlangt und erhalten, wenn in Wirtshäusern Volkslieder gesungen wurden, deren Autoren gar nicht bekannt sind.[61] (Kufferath p. 48—49).

---

[61] Dies ist auch ein schlagender Beweis für unsere frühere Behauptung, wie wenig gewöhnliche Wirte vom musikalischen Aufführungsrecht verstehen.

Diese Gebühren kommen also Leuten zu gut, die auf sie gar kein Recht haben. Andere Übergriffe der Agenten, die, nachdem sie zufällig zu den Ohren der Komponisten gelangten, von diesen selbst ausdrücklich gemissbilligt worden sind, wollen wir hier nicht mehr erwähnen.

Für wen wird nun aber eigentlich diese ganze fieberhafte rücksichtslose Jagd nach Aufführungstantiemen in Szene gesetzt? Man sollte doch meinen, zu Gunsten der Autoren; allein man irrt sich. Von allen Aufführungseinnahmen bekommen die Komponisten recht wenig; der Löwenanteil wird vielmehr verzehrt durch die Provision der Agenten, die Unkosten der Agenturen, die Prozesskosten, die Kosten der Zentralverwaltung und die hohen Gehalte der ersten Angestellten in Paris. Ausserdem kommt ein Teil der nach Abzug der Auslagen verbleibenden Summe auch nicht an die Autoren, sondern an deren Verleger.

Es ist ein wesentliches Verdienst Kufferaths, ziffernmässig bewiesen zu haben, wie wenig vorteilhaft es ist für die Autoren, der Société anzugehören. Einige Beispiele werden genügen:

Tinel, Komponist des Oratoriums «Franziskus» und Mitglied der Société musste, da er laut a. 19 der Statuten sein Aufführungsrecht an die Société abtrat, für die Aufführung seines Werks eine Gebühr von Fr. 50 an die Société bezahlen. Davon erhielt er zurück Fr. 17.01 Die Verwaltungsunkosten betrugen also 62 $^1/_2$ %. — Dasselbe Oratorium wurde in Brüssel dreimal aufgeführt, mit einer Bruttoeinnahme von ca. Fr. 12000. Die Société berechnete 5 % Aufführungsgebühr; Tinel erhielt aber nicht etwa Fr. 600, sondern nur Fr. 300 Verwaltungsunkosten also 50 %.

A. Samuel, Mitglied der Société, zahlte der Société für die Aufführung seiner Symphonie Fr. 30; davon erhielt er zurück Fr. 18 Verwaltungsunkosten also 40 %.

Im Jahresbericht der Société von 1895 wurden die Verwaltungsunkosten auf 23 $^1/_3$ % angegeben. Aber damit stimmen einerseits die oben angegebenen Ziffern nicht; anderseits ergibt auch die folgende Berechnung ein anderes Resultat: Die Gesamteinnahmen der Société im Jahr 1895—96 betrugen Fr. 1694992.59; dazu hatte Belgien Fr. 59068.68 (rund Fr. 60000) geliefert; nach der Berechnung der Société erhielten also die belgischen Autoren ca. Fr. 16000. — Nun berechnet aber Kufferath seinerseits (vgl.

p. 54—59), dass in Belgien mindestens Fr. 200000 Aufführungsgebühren erhoben wurden; betrügen also die Verwaltungskosten nur 23 $^1/_3$ %, so müssten die belgischen Autoren etwa Fr. 46000 bekommen; da sie aber nur 16000 Fr. erhalten, so betragen die Verwaltungsunkosten also mehr wie 23 $^1/_3$ %. Es scheint uns nun zwar, dass Kufferath seine Berechnung etwas hoch ansetzt, aber aus seinen Daten kann doch geschlossen werden, dass die Verwaltungsunkosten der Société in Belgien jedenfalls beträchtlich höher sein müssen wie 23 $^1/_3$ % der Gesamteinnahmen.

Diese aus der Praxis gegriffenen Beispiele zeigen deutlich, dass das System, das die Société vertritt, auf falscher Grundlage beruht. Wir sind überzeugt, dass alle Fehler, die hohen Verwaltungskosten, die ewigen Reibereien mit dem Publikum im System als solchem begründet und nicht nur die Schuld einzelner Persönlichkeiten sind. Man kann daher ganz allgemein sagen, dass die praktische Durchführung des Prinzips von dem unbeschränkten Aufführungsrecht des Komponisten diesem verhältnismässig geringe Vorteile bringt, währenddem sie anderseits ein grosses Hemmnis für die erspriessliche Musikpflege im Volk bedeutet.

Vielleicht könnte man sich auch fragen, ob nicht allen Übelständen abgeholfen wäre, wenn der Staat gesetzlich die Aufführungsgebühren bestimmen und ihre Eintreibung besorgen würde. Allein ganz abgesehen davon, dass ein solcher Eingriff in die Vertragsfreiheit der Autoren kaum berechtigt wäre, muss jene Frage auch wieder aus praktischen Gründen abgelehnt werden. Auch der Staat müsste ein Heer von Beamten auf die Füsse stellen, um alle Musikaufführungen zu überwachen, um die Gebühren zu beziehen, die jedem Autor zufallenden Quoten zu berechnen, u. s. w. Es werden also bedeutende Unkosten entstehen, die wieder aus den Aufführungsgebühren, also auf Kosten der Autoren selbst, bestritten werden müssen. Denn es ist wohl kaum anzunehmen, dass ein Staat, namentlich die Schweiz, wo die Gesetze dem Volksreferendum unterliegen, die Pflicht übernähme, aus seiner Tasche, resp. aus der aller Steuerzahler die kostspielige Verwaltung einer Institution zu bestreiten, welche einem ganz verschwindend kleinen Bruchteil des Volkes zu gute kommt. Da ferner der Staat den Betrag der Aufführungs-

gebühren nicht zu hoch ansetzen dürfte (vielleicht 5 % der Bruttoeinnahme), so bliebe nach Abzug der Verwaltungsunkosten den Autoren ein unverhältnismässig geringer Gewinn gegenüber dem zu seiner Einbringung nötigen Kostenaufwand.

Nachdem ich das Prinzip des unbeschränkten Aufführungsrechts des Komponisten auf seinen theoretischen wie praktischen Wert geprüft und gefunden habe, dass es weder von der einen noch von der andern Seite zu befürworten sei, gehe ich über auf die Kritik der verschiedenen Theorien, die eine Einschränkung des musikalischen Aufführungsrechts bezwecken.

c) Kritik der Systeme eines beschränkten, musikalischen Aufführungsrechts des Komponisten.

1. Die gesetzliche Sanktion eines beschränkten musikalischen Aufführungsrechts findet sich ausnahmslos in den germanischen Unionsländern. Unter diesen vertreten ein eigenes System Deutschland, England und Norwegen, indem sie es dem freien Willen des Komponisten überlassen, sich das ausschliessliche Aufführungsrecht durch ausdrückliches Aufführungsverbot zu wahren. Hierin liegt jedoch eine Inkonsequenz, denn sobald man ein Aufführungsrecht des Autors auch nach der Vervielfältigung seiner Werke anerkennt, soll ihm dasselbe prinzipiell auch garantiert werden; er soll es sich daher nicht noch ausdrücklich vorbehalten müssen; natürlich hätte er aber dagegen das Recht, ausdrücklich auf sein Aufführungsrecht zu verzichten. Mit Recht wurde schon gesagt, dass jene Plakate mit der Inschrift: «Hier darf nicht gestohlen werden», hässliche Überbleibsel aus rechtloser Zeit seien (v. Hase).

Das in Deutschland herrschende Schutzsystem des musikalischen Aufführungsrechts verwerfen wir aber namentlich auch deshalb, weil hier noch nach der Vervielfältigung des Musikwerks der Autor sich noch sein Aufführungsrecht vorbehalten kann. Wir haben aber unsere Gründe dafür schon dargelegt, dass mit der Vervielfältigung eines Musikwerks das Recht zu dessen Aufführung naturgemäss an die Allgemeinheit übergehen muss.

Ausserdem hat die deutsche Theorie, wonach das musikalische Aufführungsrecht nur geschützt ist, wenn es einen aus-

drücklichen Aufführungsvorbehalt trägt, noch den weitern Fehler, dass sie die Interessen der Autoren zu wenig berücksichtigt. Im deutschen, österreichischen und schweizerischen Musikalienverlag gilt nämlich fast allgemein der Brauch, dass der Komponist dem Verleger, falls nichts anderes vereinbart ist, auch das Aufführungsrecht abtritt. Hiefür spricht am besten der Umstand, dass von den bedeutendsten Verlegern deutscher Zunge 96 % erklärt haben, dass bei Konzertaufführungen ihrer Verlagswerke keinerlei Abgaben weder an die Verlagshandlung, noch an den Komponisten zu zahlen seien. Ausserdem wird im Musikalienhandel, im Gegensatz zum Buchhandel, das Musikwerk meist für die ganze Dauer des Urheberrechts an den Verleger zediert. Aus diesen Gebräuchen im deutschen Musikalienhandel folgt einerseits, dass mit käuflichem Erwerb des Notenmaterials von der Verlagshandlung man auch das Aufführungsrecht erwirbt; anderseits wird das Honorar des Autors, für das er seine Rechte meist für immer dem Verleger überlässt, nach seiner Vereinbarung zwischen diesem und dem Autor fixiert. Dass nun bei diesem System solche Komponisten, deren Ruf bereits begründet ist, reichliche Früchte aus ihrer Arbeit ziehen, ist gewiss. Anderseits ist es aber auch sicher, dass die Werke noch junger und unbekannter Komponisten diesen ein geringes oder gar kein Honorar eintragen, während sie, sofern die Komponisten mit der Zeit bekannter werden, für das Verlagsinstitut zu einer schönen Einnahmequelle sich entwickeln, an der zu schöpfen der Komponist kein Recht mehr hat. Es müssen daher Mittel gesucht werden, um diesem Gelegenheit zu geben, sich rechtlich eine Gewinnbeteiligung vorzubehalten.

2. Bekanntlich hat die Schweiz den Versuch gemacht, das Aufführungsrecht des Komponisten gesetzlich insofern einzuschränken, als im allgemeinen jedes Musikwerk gegen Entrichtung einer Gebühr von 2 % der Bruttoeinnahme aufgeführt werden kann. Abgesehen davon, dass diese Summen wieder auf dem Weg der umständlichen, privaten Eintreibung bezogen werden müssen, haften jenem System noch andere Fehler an. Die gesetzliche Tarifierung der Aufführungsgebühren scheint uns ein nicht völlig begründeter Eingriff in das Prinzip der Vertragsfreiheit zu sein. Ferner ergeben sich bei diesem System die früher erwähnten Schwierigkeiten bei der Tantiemen-

berechnung, wenn mehrere schutzberechtigte Musikwerke im selben Konzert aufgeführt wurden. Man wird die in der Schweiz geltende, äusserst hölzerne Rechnungsart (vgl. p. 88—89) adoptieren müssen, denn es lassen sich kaum andere Gesichtspunkte finden, nach denen in gerechterer Weise die auf ein Musikstück entfallende Quote der gesamten Konzerteinnahme berechnet werden könnte.

Infolge dieses in der Schweiz sanktionirten Schutzsystems des musikalischen Aufführungsrechts haben Ende 1896 die schweizerischen Musikvereine eine Petition, die von 79326 Gesellschaftsmitgliedern unterzeichnet war, an den Bundesrat gerichtet, die eine Revision des a. 7 des schweizerischen Urheberrechtsgesetzes anstrebt.

3. Die oben genannte Petition der schweizerischen Musikvereine enthält zur Regelung des musikalischen Aufführungsrechts dieselben Vorschläge, wie sie der Verein der deutschen Musikalienhändler am 5. Mai 1896 in Leipzig folgendermassen formuliert hat:

«Der Schutz des Aufführungsrechts musikalischer Werke bedarf keines Vorbehalts; doch darf das Recht der Aufführung von musikalischen Werken und von musikalischen Teilen musikalisch-dramatischer Werke Dritten nicht versagt werden, wenn der Veranstalter einer Aufführung die zu benützenden Noten vom Verleger käuflich erworben hat.»

Die schweizerischen Petenten begründen diesen Vorschlag damit, «dass der grundsätzliche Wegfall der Aufführungsgebühren von Konzerten, Volksfesten u. s. w. für die Autoren und Verleger reichlich durch den vermehrten Absatz ihrer Werke würde ausgeglichen werden, wogegen sich die Musikpflege zum Wohl des Volkes ungehindert fortentwickeln könnte und alle Zwängerei und Belästigung des Publikums aufhören würde.» Gewiss steckt in diesen Worten ein richtiger Kern; allein eine vorbehaltlose Annahme des obigen Vorschlages dürfte doch nicht zu befürworten sein. Zwar geht er von dem, auch von uns als richtig erkannten Prinzip aus, dass nach Vervielfältigung des Musikwerks jedermann, der es rechtmässig erwirbt, dasselbe aufführen kann. Aber die erwähnte Formulierung dieses Prinzips bedarf doch noch einiger Zusätze, die die Interessen der Komponisten besser wahren sollen.

4. Schliesslich muss auch noch der Bestrebungen gedacht werden, die sich namentlich in Frankreich und Belgien gegen das dort geltende Prinzip des unbeschränkten Aufführungsrechts des Komponisten fühlbar zu machen beginnen. Die Opposition gegen dieses Prinzip bezweckt in jenen Ländern besonders eine gesetzliche Unterscheidung zwischen Musikaufführungen mit und ohne Gewinnabsicht herbeizuführen. Die Aufführungen ohne Gewinnabsicht sollen gebührenfrei und auch ohne Genehmigung des Autors stattfinden können.

Eine Reform in diesem Sinn wurde in Frankreich schon zweimal angebahnt; das erstemal durch das Gesetzesprojekt von Philippon vom 29. Mai 1886 und 21. November 1889, das aber nicht zum Ziele führte. Sodann reichte am 1. Juni 1893 Gaillard der französischen Deputiertenkammer ein neues Gesetzesprojekt ein, dessen a. 1 also lautete:

«Les musiques des armées de terre et de mer, les musiques des établissements scolaires, les sociétés musicales autorisées, chorales ou instrumentales, ne sont soumises ni à l'acquittement des droits d'auteur ou de compositeur, ni à l'obligation d'une autorisation préalable, pour les auditions en plein air ou à huis clos, qui ne donnent lieu à aucune recette directe ou indirecte.»

Dieser Gesetzesvorschlag wurde von der Deputiertenkammer angenommen; nachher aber wurde die ganze Angelegenheit verschleppt und ist bis jetzt noch nicht vor den französischen Senat gelangt.

Gleiche Bestrebungen, die jedoch auch noch zu keinem positiven Resultat führten, machen sich in Belgien seit Jahren geltend, wo die öffentliche, sehr entwickelte Musikpflege unter der rücksichtslosen Durchführung des Prinzips des unbeschränkten musikalischen Aufführungsrechts zu Gunsten des Komponisten sehr leidet. Schon 1894 reichte die «Fédération des sociétés d'agrément» eine Petition ein mit der Bitte um Unterdrückung der Aufführungsgebühren bei Aufführungen ohne Gewinnabsicht. Die Petition wurde 1896 erneuert und gab in den belgischen Kammern zu einer lebhaften Diskussion Anlass, worauf der belgische Minister des Innern, Schollært, in der Sitzung vom 13. April 1896 erklärte, «si les abus nombreux signalés à charge de la Société des auteurs et compositeurs de musique persistaient, je présenterais un projet de loi pour les réprimer.»

Sofern man dem Autor auch nach der Vervielfältigung seines Werks noch weiterhin ein Aufführungsrecht verleihen will, so scheint uns das in Frankreich und Belgien angestrebte System weitaus am zweckmässigsten, wonach zwischen Konzerten mit oder ohne Gewinnabsicht unterschieden wird. Wir können uns aber diesem System aus dem schon oft erwähnten Grund nicht anschliessen, weil unserer Ansicht nach mit der Vervielfältigung des Musikwerks das Aufführungsrecht an den Käufer des Musikwerks übergeht.

d) Wie soll das musikalische Aufführungsrecht des Autors geregelt werden?

In frühern Erörterungen wurde schon der Beweis dafür zu leisten versucht, dass der Komponist durch die Überlassung seines Vervielfältigungsrechts an den Verleger sich notwendigerweise auch seines Aufführungsrechts entäussert, denn ein vervielfältigtes, aber der Aufführung entzogenes Musikwerk hätte weder für den Verleger, noch für die Käufer den mindesten Wert. Wenn also der Verleger dem Komponisten auf Grund des Verlagvertrags ein Honorar entrichtet, so entschädigt er konsequenterweise den Autor nicht allein für die Entäusserung des Vervielfältigungsrechts; vielmehr gewinnt der Musikalienverleger durch Entrichtung des Autorhonorars das ausschliessliche Recht, mit dem Verkauf der von ihm hergestellten Musikwerke zugleich auch das Aufführungsrecht derselben an jeden Käufer zu übertragen. Durch den Musikalienverlagsvertrag überträgt also der Autor dem Verleger vor allem das Aufführungsrecht; dieses schliesst in sich das Vervielfältigungsrecht als notwendige Voraussetzung zur Ausübung des Aufführungsrechts, das der Allgemeinheit zufallen soll. Der Käufer des Notenmaterials seinerseits entschädigt durch Entrichtung des Kaufpreises den Verleger nach zwei Richtungen hin: er bezahlt damit vorerst die Herstellungskosten des gekauften Exemplars; mit dem Rest des Kaufpreises entrichtet der Käufer gewissermassen eine Aufführungsgebühr an den Verleger für den Erwerb des Aufführungsrechts. Auf diese Weise bezahlt die Allgemeinheit den Preis für das musikalische Aufführungsrecht dem Verleger zurück, den dieser dem Autor für die Cession des Aufführungsrechts bezahlt hat.

Da also die Wahrung des Aufführungsrechts des Autors ausschliesslich im Musikalienverlagsvertrag geschehen soll, so muss derselbe gesetzlich so geregelt werden, dass der Komponist durch ihn seine Interessen im vollen Umfang zu schützen in der Lage ist. Bis jetzt fehlt eine solche Regelung noch in den meisten Ländern. Nur die Schweiz und Ungarn haben gründliche und befriedigende Gesetzesbestimmungen über den Verlagsvertrag im allgemeinen aufgestellt. Einige andere europäische Länder nahmen ferner in ihren Gesetzen über Urheberrecht einige Rechtssätze über den Verlagsvertrag auf; in den meisten andern Staaten unterliegt derselbe überhaupt gar keinen gesetzlichen Spezialbestimmungen.[62]

Infolge der fehlenden, gesetzlichen Normierung hat sich namentlich im Musikalienhandel eine Art von Gewohnheitsrecht gebildet, das für den Musikalienverlagsvertrag massgebend ist. Es weicht in einigen wichtigen Punkten von den, für den Buchhandel geltenden Regeln ab, was von den Musikverlegern damit begründet wird, dass eben ihr Verlag ganz speziellen Lebensbedingungen unterworfen sei. Obwohl dies bis zu einem gewissen Grad zuzugestehen ist, so dürften denn doch die Unterschiede zwischen Buch- und Musikalienhandel nicht so gross sein, um die Ausnahmestellung des letztern zu rechtfertigen. Namentlich müssen einige, bis jetzt im Musikverlag herrschende Gebräuche, die zu offenkundig nur den Interessen der Verleger dienten, durch gesetzliche Bestimmungen verboten oder doch möglichst eingeschränkt werden.

Wir beabsichtigen mit den folgenden Ausführungen nicht, einen vollständigen Entwurf zu einem Musikalienverlagsrecht zu geben; vielmehr sollen nur die leitenden Gesichtspunkte für dasselbe gesucht werden, die man am besten dadurch findet, wenn man als Ausgangspunkt die Kritik einiger im Musikalienhandel herrschenden Unsitten nimmt.

1. Während die Vervielfältiguug eines litterarischen Werks durch bewegliche Typen erfolgt, geschieht diejenige der musikalischen Werke heute meist durch gestochene Platten. Infolge dieses rein äussern Unterschiedes in der Herstellungsweise ist

---

[62] Auch das neue deutsche Reichsgesetzbuch regelt den Verlagsvertrag nicht.

von den Musikverlegern schon öfters behauptet worden, im Musikalienhandel könne der Verlagsvertrag nicht nur für eine bestimmte Zahl von Exemplaren (Auflagen) gewährt werden wie im Buchhandel. Es besteht denn auch meist die Regel, dass der Komponist seine Rechte dem Musikverleger für die ganze Dauer des Urheberrechts abtritt. Der Verleger entrichtet dem Autor ein einmaliges Honorar und nachher steht es dem Verleger frei, je nach der Nachfrage das Werk in einer unbeschränkten Zahl zu vervielfältigen, zu verkaufen und daraus oft einen Gewinn zu ziehen, der zum Autorhonorar in keinem Verhältnis steht.

Darin liegt eine erste, schwere Beeinträchtigung der Interessen des Autors, die in keiner Weise durch die eigentümliche Herstellung der Musikwerke gerechtfertigt erscheint. Diese schliesst die Möglichkeit absolut nicht aus, dass der Musikverlag nicht auch bloss für eine oder mehrere Auflagen, wie im Buchhandel, gewährt werden könnte. Wie wir wissen, kommt es denn auch in der Praxis schon öfters vor, dass das Honorar des Autors erneuert wird, wenn eine gewisse Zahl von Exemplaren umgesetzt ist, (die man übrigens ganz gut auch als «Auflage» bezeichnen kann, obwohl dieses Wort bis jetzt nur im Buchhandel gebräuchlich war). Jener richtige Grundsatz darf aber nicht dadurch umgangen werden, dass man seine Anerkennung ganz dem Ermessen des Verlegers überlässt und jeden Verlagsvertrag, der über die Dauer der Cession schweigt, zu Ungunsten des meist geschäftsunerfahrenen Komponisten interpretiert. Es sollten daher für den Musikalienverlagsvertrag in erster Linie folgende Sätze gesetzlich aufgestellt werden:

a) Der Komponist kann die Rechte über sein Werk nur dann für die ganze Dauer seines Urheberrechts an den Verleger zedieren, wenn dies ausdrücklich und schriftlich zwischen den Parteienvereinbart wurde.

b) Sind die Voraussetzungen unter a) nicht erfüllt, so wird angenommen, der Verleger habe sein Verlagsrecht nur für eine bestimmte Zahl von Exemplaren (Auflage) erhalten. Die Zahl derselben kann frei vereinbart werden. Schweigt der Verlagsvertrag darüber, dann soll der Richter unter Berücksichtigung der Art des Musikwerks und der Usancen im Musikalienhandel die Zahl der Exemplare festsetzen, die eine Auflage bilden.

c) Die Zahl der Auflagen kann frei vereinbart werden. Schweigt der Vertrag darüber, so ist der Musikverleger nur zu einer Auflage berechtigt.

2. Eine weitere, völlig ungerechtfertigte Beeinträchtigung der Rechte des Komponisten ist die, dass die Musikverleger das Recht beanspruchen, falls nichts anderes vereinbart ist, ohne Genehmigung des Autors verschiedene Ausgaben (nicht Auflagen) und Umarbeitungen des verlegten Werks, oder Kopieen desselben anzufertigen.[63]

Dieser Anspruch der Musikverleger ist absolut unzulässig; er widerstreitet speziell auch den Rechtssätzen über den Verlagsvertrag in der Schweiz (vgl. schweizerisches Obligationenrecht aa. 375, 378—381), wie auch im allgemeinen den im Buchhandel bestehenden Gebräuchen. Auch in dieser Frage des Musikalienverlags rechtfertigt sich eine Abweichung vom litterarischen Verlag durchaus nicht. Ebensowenig, als der Buchhändler an den verlegten Büchern irgend welche Abänderungen vornehmen darf, ebensowenig hat dieses Recht der Musikalienhändler. Wenn der Musikalienverlagsvertrag auch über diese Frage schweigt, so darf das Stillschweigen nicht in jenem, für die Komponisten ungünstigen Sinn ausgelegt werden. Es sollte daher gesetzlich folgender Satz ausdrücklich statuiert werden:

«Der Musikalienverleger hat kein Recht, an den von ihm verlegten Musikwerken ohne die Genehmigung des Autors irgend welche Veränderungen, Kürzungen, Zusätze zu machen. Dieses Recht steht ausschliesslich dem Autor zu; er braucht sich daher dasselbe im Musikalienverlag nicht ausdrücklich vorzubehalten.»

3. Eine Ansicht, die das Recht des Komponisten auf das Schwerste verletzt und deren gesetzliche Sanktion eine Quelle ungerechtfertigter Bereicherung für den Verleger erschliessen würde, findet sich ferner vertreten in dem Projekt zu einem Musikalienverlagsvertrag, das die Gesellschaft deutscher Musi-

---

[63] Vgl. «Droit d'auteur», 1892, p. 40. Projet d'un contrat d'édition relatif aux œuvres musicales, § 2, al. 2.

Vgl. ferner «Droit d'auteur», 1892, p. 100. Règlement concernant le contrat d'édition relatif aux œuvres musicales, adopté par le comité de la Société des marchands de musique allemands. § 2.

kalienhändler veröffentlichte.[64] Darin wird sehr richtig betont, dass die Verleger von Opern, grossen Vokalkompositionen, Orchesterwerken und überhaupt von solchen Musikwerken, die überwiegend für die öffentliche Aufführung bestimmt sind, mit der Vervielfältigung dieser Werke allein keinen Gewinn erzielen könnten, weil sie einerseits nur von beschränkten Personenkreisen aufgeführt werden können und ihr Umsatz daher gering sei, während anderseits ihre Herstellung bedeutende Unkosten verursache. Aus diesen Thatsachen ziehen nun die deutschen Musikalienhändler die Konsequenz, zur Erhöhung ihres Profits beim Verlag der genannten Musikwerke müsse ihnen auch das ausschliessliche Recht zustehen, sog. «Musikalienarrangements» jener Werke oder von Teilen derselben zu veranstalten; solche Umarbeitungen (z. B. für Klavier und andere Einzelinstrumente) können von jeder Person gespielt werden; ihr Verkauf sei daher ausgedehnter, wodurch der Verleger den geringen Gewinn erhöhen könne, den er mit dem Verlag des Originalwerks mache. Zwar erkennen die deutschen Musikalienhändler das Recht des Autors auf die Melodie an (droit de mélodie); jedoch knüpfen sie an diese Anerkennung den fast naiv klingenden Nachsatz: «Le droit de mélodie a pour corollaire que le droit de l'utilisation exclusive de la mélodie créée par le compositeur, et, en tout cas, tous les droits accordés déjà ou à accorder ultérieurement par les lois relatives à la protection des droits d'auteur appartiennent à l'éditeur.» Angesichts der Thatsache, dass ein solches Faustrecht im heutigen Musikalienhandel zu blühen scheint und sogar nach gesetzlicher Anerkennung strebt, erscheiut es uns nicht sonderbar, dass man theoretisch und praktisch unhaltbare Rechtssätze aufgestellt hat, um die Rechte der Komponisten zu schützen.

Die genannten Ansprüche der Musikverleger sind absolut unzulässig, denn sie wären eine direkte Verletzung des dem Komponisten zustehenden Vervielfältigungsrechts. Wenn dieser z. B. eine Symphonie für grosses Orchester in Verlag gibt, so will er, dass sie nur in ihrer Originalform vervielfältigt werde; er will mit andern Worten also das Aufführungsrecht nur für diese spezielle Form des Musikwerks an die Allgemeinheit über-

---

[64] Vgl. «Droit d'auteur», 1892, p. 40, § 2, al. 4—6.

tragen. Daneben bleibt aber dem Komponisten das weitere Recht vollkommen ungeschmälert, seine Symphonie noch in andern, möglichen Formen (z. B. als Klavierauszug) vervielfältigen, also aufführen zu lassen. Da ja die Verleger mit dem Verlag von grossen Musikwerken nur geringen Gewinn machen, werden sie die Komponisten auch gering honorieren; daher muss doch logischerweise den letztern unbedingt das Recht gewahrt bleiben, ihre Werke auch noch in andern Formen zu vervielfältigen, die geeignet sind, die finanzielle Stellung des Komponisten zu verbessern. Es muss daher gesagt werden:

a) Die Verleger von Musikwerken, die vorwiegend für öffentliche Aufführungen bestimmt sind (wie z. B. Opern, Orchesterwerke, grosse Vokalkompositionen u. a.) dürfen diese Werke nur in der ihnen vom Komponisten übertragenen Form vervielfältigen.

b) Der Komponist hat das ausschliessliche Recht, die genannten Musikwerke in einer neuen Form, z. B. als Musikarrangements, als Auszüge für Einzelinstrumente etc. zu vervielfältigen.

c) Die Cession dieses Rechts an den Musikverleger kann nur ausdrücklich erfolgen; sie kann auch Gegenstand eines neuen Musikalienverlagsvertrags sein.

4. Schliesslich muss auch der Ansicht der Verleger entgegen getreten werden, dass der Autor dann keinen Anspruch auf ein Honorar haben solle, wenn der Verlagsvertrag dasselbe nicht ausdrücklich erwähnt oder festsetzt.[65] Eine solche Interpretation wäre ganz einseitig und entspräche nicht den Verhältnissen des praktischen Lebens. Denn in der Regel tritt der Autor seine Rechte nur gegen eine angemessene Entschädigung an den Verleger ab; dies muss auch dann angenommen werden, wenn der Verlagsvertrag über diesen Punkt schweigt. Eine Präsumtion für eine unentgeltliche Cession des Urheberrechts an den Verleger kann nur dann aufgestellt werden, wenn ganz besondere Umstände dafür sprechen. Es muss daher gesetzlich der Satz statuiert werden, den auch a. 383 schweizerisches Obligationenrecht ausspricht:

---

[65] Vgl. «Droit d'auteur», 1892, p. 37. — Projet de Réglement concernant le contrat d'édition élaboré par la commission de la Société de la bourse des libraires allemands. § 16.

«Ein Honorar an den Verlaggeber gilt als stillschweigend vereinbart, wenn nach den Umständen die Überlassung des Werks nur gegen ein Honorar zu erwarten war. Die Grösse desselben bestimmt der Richter auf das Gutachten von Sachverständigen.»

Sofern der Verleger das Recht zu mehreren Auflagen erhält, so ist es auch klar, dass der Komponist mit jeder neuen Auflage wieder dasselbe Honorar verlangen kann, sofern nichts anderes vereinbart wurde.

Wir haben in den vorstehenden Ausführungen die gegenwärtig im Musikalienverlag herrschenden, wichtigsten Übelstände und die zu ihrer Vermeidung geeigneten Mittel zu zeigen versucht. Der Hauptzweck des Musikalienverlagsvertrags muss also sein, des Komponisten ausschliessliches Vervielfältigungsrecht, durch dessen Ausübung er naturgemäss sein Aufführungsrecht an die Allgemeinheit überträgt, im weitesten Umfang zu wahren. Denn die Aufführungsgebühren, die das Publikum dem Komponisten indirekt durch die Person des Verlegers bezahlt, wachsen proportional mit dem Umsatz des Musikwerks und mit der Zahl der Vervielfältigungsformen, deren das Musikwerk fähig ist. Daher soll das Honorar des Komponisten sich nach dem Umsatz seiner Werke richten, indem es bei jeder neuen Auflage wieder erneuert werden muss; daher soll auch der Komponist allein das Recht haben, seine Werke in allen möglichen Formen zu vervielfältigen, also aufführen zu lassen.

Wenn der Musikalienverlagsvertrag diese Garantien bietet, dann sind auch die letzten Bedenken überwunden, die noch gegen das Prinzip erhoben werden könnten, wonach mit Ankauf des Notenmaterials auch das Aufführungsrecht erworben wird. Wir sind daher aus voller Überzeugung der Ansicht, dass jenes Prinzip in den Text der internationalen Konvention zum Schutz des Urheberrechts aufgenommen werden sollte; daneben aber müssen sich die Unionsländer auch zugleich über einen Musikalienverlagsvertrag oder doch wenigstens über einige der erwähnten, wichtigsten Sätze verständigen, durch die die Rechte des Komponisten dem Verleger gegenüber hinlänglich geschützt werden.

Zwar darf man sich nicht verhehlen, dass eine internationale Regelung des Musikalienverlagsvertrags auf grosse Schwierigkeiten stossen wird; sie ist aber unbedingt notwendig, wenn

der Satz vom Erwerb des Aufführungsrechts mit dem Ankauf des Notenmaterials, internationale Geltung erlangen soll. Dieses Prinzip muss aber angenommen werden, einerseits weil es theoretisch richtig ist, anderseits weil es den Bedürfnissen der volkstümlichen Musikpflege am besten entspricht, endlich weil es die Interessen der Komponisten sowohl, wie der Verleger auf vollkommen befriedigende Weise berücksichtigt. Sollte dagegen der Rechtsgrundsatz des unbeschränkten Aufführungsrechtes des Komponisten in der internationalen Konvention Aufnahme finden, so müssten Länder, wie Deutschland, Schweiz, auch England, in denen die Musikpflege im Volk sich schon zu bedeutender Blüte entfaltet hat, mit Rücksicht auf diese Thatsache aus dem Verband der internationalen Union austreten.

Übrigens lässt sich jetzt schon an einem praktischen Beispiel beweisen, dass die Theorie, wonach der Erwerb des Notenmaterials den Erwerb des Aufführungsrechts nach sich zieht, dem Prinzip des unbeschränkten Aufführungsrechts des Komponisten vorzuziehen ist. Obwohl nämlich in Deutschland sich der Komponist laut Gesetz sein Aufführungsrecht ausdrücklich vorbehalten kann, thun dies die deutschen Komponisten und Verleger in den seltensten Fällen; ebenso liegen die Verhältnisse in der Schweiz und in Östreich. In diesen Ländern gilt also jetzt schon der Satz, dass der Käufer des Musikwerks dieses auch aufführen kann. Dabei befinden sich die deutschen, schweizerischen und östreichischen Komponisten ganz wohl und sicher gestellt, trotzdem anderseits in diesen Ländern (wenigstens in Deutschland und Östreich) noch kein gesetzlich geregelter Musikalienverlagsvertrag gilt, der die Rechte der Komponisten noch besser zu schützen in der Lage wäre.

Man kann daher jetzt schon sagen, dass die Komponisten von Deutschland, der Schweiz und Östreich zum mindesten finanziell ebensogut gestellt sind wie die Komponisten derjenigen Länder, die ein unbeschränktes musikalisches Aufführungsrecht garantieren; anderseits aber ist ferner unbestreitbar, dass namentlich in Deutschland und der Schweiz sich die Musikpflege durch das Volk zu einer Blüte entwickelt hat, wie sie in keinem Land sich je wird entwickeln können, solange dasselbe das starre und unpraktische Prinzip des unbeschränkten musikalischen Aufführungsrechts festhält.

Schliesslich haben wir noch mit einigen Worten die Frage zu berühren, wann bei Annahme der von uns befürworteten Regelung des musikalischen Aufführungsrechts eine musikalische Aufführung als unerlaubt zu betrachten ist. Für deren Unerlaubtheit ist ausschlaggebend:

1) dass der Aufführende das schutzberechtigte Musikwerk nicht käuflich oder rechtmässig erworben hat;

2) dass die unerlaubte Aufführung öffentlich stattfand.

ad 1. Unter den Musikvereinen herrschte bisher die Unsitte, sich gegenseitig zum Zweck der Aufführung das Notenmaterial zu leihen oder es voneinander abzuschreiben. Dadurch begehen die Vereine natürlich einen unerlaubten Nachdruck, eventuell eine unberechtigte Aufführung. Sie werden daher dem Komponisten oder dem Verleger schadenersatzpflichtig, denn diese werden durch das Abschreiben, resp. Ausleihen von Musikwerken in ihrem Hauptinteresse, nämlich in dem Interesse auf grossen Umsatz des Musikwerks, auf das schwerste geschädigt.

Damit aber das Verbot jeder öffentlichen Aufführung mit unrechtmässig erworbenem Notenmaterial beachtet werde, wird es nötig sein, dass die Komponisten sich vereinigen, um die öffentlichen Aufführungen zu überwachen. Es kann nicht unsere Aufgabe sein, hier zu schildern, wie die Kontrolle organisiert werden sollte; es ist dies die Sache der Autoren selbst. Um ihnen ihre Aufgabe zu erleichtern, könnte aber vielleicht den gewerblichen Musikanstalten, und überhaupt allen Personen und Personenverbänden, die öffentliche Konzerte geben, die Pflicht auferlegt werden, Buch zu führen über ihre Anschaffungen von Notenmaterial und deren rechtmässigen Erwerb mit Beweismitteln (z. B. Quittungen) zu belegen. Den Autoren oder ihren Vertretern würde dann jederzeit die Einsichtnahme dieser Bücher zustehen.

Natürlich ist es für die Unerlaubtheit der Aufführung auch ganz gleichgültig, ob sie mit oder ohne Gewinnabsicht, zu Wohlthätigkeitszwecken etc. stattgefunden habe; immer muss das aufgeführte Musikwerk vom Aufführenden rechtmässig erworben sein; andernfalls ist die Aufführung unerlaubt.

ad 2. Zur Unerlaubtheit der musikalischen Aufführung eines schutzberechtigten Werks gehört nicht nur Unrechtmässigkeit des Erwerbs des Notenmaterials, sondern auch die Öffent-

lichkeit der Aufführung. Zwar bedeutet es auch eine Schädigung des Komponisten und Verlegers, wenn private Aufführungen mit abgeschriebenem oder entliehenem Material vorgenommen werden, wodurch der Umsatz des Musikwerks gehemmt wird. Aber es kann dem Komponisten unmöglich das Recht verliehen werden, unter Missachtung des Hausfriedens sich in ganz private Aufführungen musikalischer Werke verbietend einzumischen.

Es erhebt sich daher die Frage, wann eine musikalische Aufführung als öffentliche zu betrachten sei? Diese Frage ist schon vielfach ventiliert worden und man stellte die verschiedensten Theorien über sie auf; allein alle Definitionen, die bis jetzt für den Begriff «Öffentlichkeit» aufgestellt wurden, erscheinen nicht als befriedigend und den Begriff völlig erschöpfend. Es wird daher am besten sein, den Gerichten im Einzelfall die Entscheidung zu überlassen, ob eine Aufführung öffentlich war oder nicht.

Da jedoch bei dem System, wonach mit dem Notenmaterial auch das Aufführungsrecht erworben wird, der Komponist und Verleger namentlich einen grossen Umsatz des Musikwerks erzielen wollen, so ist es nötig, dass der Begriff der Öffentlichkeit in möglichst weiten Grenzen gehalten werde, damit nicht unter dem Deckmantel der privaten Aufführung das System der Benützung fremden oder abgeschriebenen Notenmaterials weiter floriere. Als leitender Gesichtspunkt für die Gerichte könnte daher der Satz aufgestellt werden:

Öffentlichkeit einer musikalischen Aufführung liegt vor, sobald der Kreis der Familie oder der engsten persönlichen Beziehungen durchbrochen wird; wenn es sich um Gesellschaften handelt, sobald auch Fremde zur Aufführung zugelassen werden[66]. (Die Fremden sollen hier im Gegensatz zu den Gesellschaftsmitgliedern gemeint sein).

Was endlich die Frage der Haftbarkeit bei unerlaubten öffentlichen Musikaufführungen betrifft, so finden im Grossen und Ganzen auch bei der Theorie, wonach das Aufführungsrecht mit dem Notenmaterial zugleich erworben wird, die schon früher

---

[66] Ebenso Darras, Pouillet, Kohler, Klostermann, Allfeld, Dunant u. a. Im allgemeinen hat sich auch die französische, belgische und italienische Rechtsprechung in diesem Sinn ausgesprochen.

erörterten Sätze (vgl. p. 95 f.) Anwendung. Es besteht einzig der Unterschied, dass bei jener Theorie die als haftbar erklärten Personen deshalb für die unerlaubte Aufführung haften, weil diese mit unrechtmässigem Notenmaterial stattfand; nach den bestehenden Gesetzen dagegen wird eine Haftbarkeit deswegen ausgesprochen, weil die Aufführung ohne Genehmigung des Komponisten erfolgt.

Vierter Teil.

Das Recht der Photographie im Gebiet der internationalen Union zum Schutz von Werken der Litteratur und Kunst.

I. Kapitel.

Die internen Gesetzesbestimmungen betreffend das Recht der Photographie in den einzelnen Unionsländern.

Die Gesetze über Urheberrecht der Unionsländer lassen sich hinsichtlich ihres Inhalts betreffend das Recht der Photographie in drei verschiedene Gruppen teilen:

I. Unionsländer, die im Gesetz ausdrücklich die photographischen Werke als Kunstwerke anerkennen und sie als solche dem allgemeinen autorrechtlichen Schutz unterstellen. Zu diesen Ländern gehören:

a) England schützt im Gesetz vom 29. Juli 1862 (An Act for amending the law relating to copyright in works of the Fine Arts etc.) die Werke der Malerei, Zeichenkunst und Photographie während des Lebens des Autors und sieben Jahre nach seinem Tod. (a. 1_1).

b) Monaco. Ordonnanz vom 27. Februar 1889, a. 2.

c) Spanien. Gesetz vom 10. Januar 1879 a. 1, in Verbindung mit dem Ausführungsreglement vom 3. September 1880, a. 1.

Der Rechtsschutz der photographischen Werke in diesen Ländern gibt zu keinen weitern Erörterungen Anlass; da die Photographien in einem Atemzug mit den andern Kunstwerken

auf die gleiche Stufe gestellt werden, geniessen sie eben den Schutz, der den Kunstprodukten zuteil wird.

II. Unionsländer, in denen das Gesetz die Photographien gar nicht erwähnt; dagegen sind hier die Photographien durch die Rechtsprechung als schutzberechtigte Kunstprodukte anerkannt worden. Zu diesen Ländern sind zu zählen:

a) Frankreich. Hier wurde das Prinzip der Gleichstellung der Photographie mit den übrigen Kunstwerken von jeher namentlich vom wissenschaftlichen Standpunkt aus lebhaft befürwortet. Man suchte den Schutz der photographischen Werke aus dem Gesetz vom 19. Juli 1793 a. 1 herzuleiten, das den Schutz derselben nur deshalb nicht ausdrücklich statuiere, weil bei seinem Erlass das photographische Verfahren noch nicht erfunden gewesen sei; der zitierte a. 1 könne jedoch seinem Wortlaute nach ganz gut auch auf photographische Werke ausgedehnt werden. Diese Ansicht ist gegenwärtig in Frankreich die herrschende geworden[67], die namentlich auch darauf gestützt wird, dass a. 7 desselben Gesetzes von 1793 jedes Geisteswerk im allgemeinen («toute production de l'esprit ou du génie»), also auch die Photographien, schütze.

Die französische Rechtsprechung ist jedoch der Doktrin nur auf halbem Wege gefolgt, indem die Gerichte nicht jede Photographie von vorneherein als Kunstwerk betrachten; vielmehr behalten sie sich im Einzelfall das Recht vor, die photographischen Werke auf ihren künstlerischen Gehalt zu prüfen, ihnen eventuell also eine Schutzberechtigung zu versagen. Jedoch muss gesagt werden, dass mit wenigen Ausnahmen die französischen Gerichte die Photographien immer als Kunstwerke erklärt und geschützt haben, so dass Pouillet mit Recht die Behauptung aufstellen kann, «qu'en France, quoiqu'aucune loi particulière n'ait été faite pour protéger la photographie, elle est protégée à l'égal des œuvres d'arts».

b. Belgien. Auch das belgische Gesetz vom 12. März 1886 statuiert keinen ausdrücklichen Autorschutz für photographische Werke; derselbe wurde dann aber von der belgischen Rechtswissenschaft aus dem sehr allgemein gehaltenen Wortlaut des

---

[67] Vertreter sind z. B. Pouillet, Darras u. a.

a. 1 und a. 21 des zitierten Gesetzes deduziert. Zur Unterstützung dieser Ansicht konnte man sich auch auf den Ausspruch des belgischen Unterrichtsministers stützen, der bei der Beratung des Gesetzes von 1886 sich folgendermassen äusserte: «Le graveur qui vend une gravure ne perd pas par-là même le droit d'en vendre beaucoup d'autres; le statuaire qui vend un plâtre, ne perd pas le droit de vendre d'autres plâtres. Pour la photographie il en est évidemment de même». Übrigens hatte Belgien schon vor Erlass des Gesetzes von 1886 zwei Staatsverträge mit Spanien und Frankreich abgeschlossen, in denen die Photographien als schutzberechtigte Kunstwerke erklärt wurden. Aus diesem Umstand darf wohl gefolgert werden, dass man durch das spätere belgische Gesetz über Autorrecht auch die Photographien schützen wollte. Was die belgischen Gerichte betrifft, so behandeln sie im grossen und ganzen die Photographien als Kunstwerke; jedoch prüfen auch sie im Einzelfall das photographische Werk auf seinen künstlerischen Charakter. Je nachdem die Entscheidung ausfällt, findet das belgische Gesetz auf die Photographien Anwendung.

c. Italien. Das Stillschweigen des italienischen Gesetzes vom 19. September 1882 über die Frage der Photographie hat zu einer ähnlichen Gesetzesinterpretation geführt wie in Frankreich und Belgien. Gestützt auf den a. 1 des Gesetzes, der die Rechte aller Urheber von Geisteswerken (opere dell'ingegno) wahrt, verlangte die italienische Doktrin Gleichstellung der Photographen mit den übrigen Künstlern; in derselben Richtung bewegt sich auch die italienische Rechtsprechung, indem sie sich allerdings die Prüfung des künstlerischen Werts der Photographie im Einzelfall vorbehält.

Das von Belgien, Frankreich und Italien sanktionierte System, wonach die dortigen Gerichte den künstlerischen Gehalt einer Photographie zu beurteilen und darnach die Gewährung des Autorschutzes zu richten haben, ist Gegenstand berechtigter Angriffe geworden. Namentlich betont Pouillet (auch Darras u. a.) die Unrichtigkeit jenes Systems, indem er sagt: «Ce système nous à toujours paru boiteux. Il a, pour nous, le tort d'ériger nos tribunaux en académies, et de changer le caractère de leur institution, en les faisant juges du beau, alors qu'il ne doivent être que juges du droit». — Eine andere Ansicht in dieser

Frage, der wir uns aber nicht anschliessen können, vertritt der bekannte, belgische Jurist Wauwermans. Er findet es ganz gerechtfertigt, dass die Gerichte im Einzelfall untersuchen, ob eine Photographie ein Kunstwerk sei oder nicht. Es überschreite dies nicht die Kompetenzen der Gerichte, denen oft durch Gesetz die Entscheidung von viel delikatern Fragen übertragen sei. Die Ansicht Wauwermans ist aber entschieden nicht zu unterstützen. In keinem andern Gebiet des Autorrechts hat das Gericht zu untersuchen, ob das zu schützende Werk ein Kunstwerk sei oder nicht, der schlechteste Ländler, das fadeste Gedicht wird gegen unberechtigten Nachdruck ebensogut geschützt wie die grossartigste Symphonie oder der beste Roman. Es liegt daher gar kein Grund vor, sobald man die Photographie als Kunstwerk überhaupt anerkennt, die allgemeine Regel zu durchbrechen und verschiedene Grade von Photographien zu unterscheiden, je nach ihrer künstlerischen Auffassung und Ausführung.

Schliesslich sei noch hervorgehoben, dass die Gesetze von Haïti, Luxemburg, Monaco und Tunis auch keine Bestimmungen über die Photographie enthalten. Da uns aber aus diesen Ländern auch keine gerichtliche Urteile über diese Frage bekannt sind, so bleibt vorläufig unentschieden, ob das Stillschweigen jener Gesetze über das Recht der Photographie zu Gunsten oder zu Ungunsten der Photographen ausgelegt werden muss.

III. Unionsländer, welche die Photographien entweder nicht als Kunstwerke oder nur als Kunstwerke niedern Ranges betrachten und sie daher nur in beschränktem Masse schützen. Zu diesen Ländern gehören:

a. Die Schweiz. Sie regelt das Recht der Photographie in a. 9. des Bundesgesetzes vom 23. April 1883. Die Photographie wird in der Schweiz nicht als reines Kunstwerk angesehen, gilt anderseits aber auch nicht als blosses industrielles Erzeugnis; vielmehr wird sie als eine Kunstprodukt niedern Ranges betrachtet. Dies geht deutlich aus der bundesrätlichen Botschaft zum Bundesgesetz über Urheberrecht (p. 12) hervor: «Le photographe est peut-être en première ligne un industriel, mais il est aussi par certains côtés un artiste, et, bien qu'il ne

puisse composer idéalement, il a besoin cependant de goût artistique pour le choix de ces sujets ...... Afin de ne pas multiplier les lois, d'une part, et d'autre part, pour tenir compte du fait que la photographie rentre à certains égards dans les limites de l'art, nous l'avons admise dans la loi sur la propriété littéraire et artistique». Auch die Kommentatoren des schweizerischen Bundesgesetzes, wie Orelli, auch Rüfenacht stellen sich auf den Standpunkt, dass in der Schweiz die Photographien nicht als Kunstprodukte im eigentlichen Sinn zu betrachten sind.

Was den gesetzlichen Schutz betrifft, der den photographischen Werken in der Schweiz zu teil wird, so ist er in erster Linie an die obligatorische Einregistrierung des Werkes geknüpft und dauert vom Tag der Einschreibung an noch fünf Jahre. Diese Frist kann durch Vertrag ausgedehnt werden, wenn es sich um die photographische Vervielfältigung eines noch schutzberechtigten Kunstwerkes handelt. Die auf Bestellung hergestellten Photographiewerke dürfen ferner nur mit Genehmigung des Bestellers weiter vervielfältigt werden.

b. Deutschland hat den Schutz der photographischen Werke in einem Spezialgesetz vom 10. Januar 1876 geregelt. Dadurch wollte man ausdrücklich bekunden, dass die Photographien in Deutschland nicht als Produkte der bildenden Künste, sondern der industriellen Thätigkeit aufgefasst werden. Der Schutz wird denn auch namentlich den vermögensrechtlichen Interessen der Photographen zu teil.

Gegenwärtig werden die deutschen Photographen während fünf Jahren geschützt, vom Ablauf des Kalenderjahres angerechnet, in welchem die Originalphotographie erschienen ist. (a. 6). Zur Erlangung dieses Schutzes müssen jedoch verschiedene Spezialbedingungen erfüllt werden (vgl. a. 5). Ferner ist hervorzuheben, dass der Verfertiger der photographischen Aufnahme nur gegen unberechtigte mechanische Nachbildungen seines Werkes geschützt wird (a. 1_1). Hieraus folgt, dass eine Photographie schon vor Ablauf der fünfjährigen Schutzfrist durch nicht mechanische Vervielfältigung, z. B. durch Holzschnitt, Lithographie, Kupferstich, Zeichnung etc. nachgemacht werden darf. Dies ist ein wesentlicher Unterschied des deutschen vom schweizerischen Gesetz: letzteres gewährt während

fünf Jahren den Photographen einen unbeschränkten Schutz gegen jede Art von Vervielfältigung.

Eine weitere Eigentümlichkeit des deutschen Gesetzes findet sich endlich in a. 1_2. Daraus folgt nämlich, dass ein Photograph, der ein noch schutzberechtigtes Kunstwerk nur mit Genehmigung des Autors photographiert hat, aber nicht als dessen wirklicher Rechtsnachfolger zu betrachten ist, weder durch das deutsche Gesetz von 1870, noch durch dasjenige von 1876 geschützt wird; «das auf rechtmässige Weise zustande gekommene Werk der Photographie ist mithin zu Gunsten seines Verfertigers überhaupt nicht geschützt und lediglich der Originalurheber berechtigt, eine weitere Nachbildung als Verletzung seines Rechts zu verfolgen». (Allfeld).

Übrigens macht sich in Deutschland seit einiger Zeit eine Gegenströmung gegen das Gesetz von 1876 bemerkbar; namentlich verlangen die deutschen Photographen eine Ausdehnung der Schutzfrist auf 15 Jahre.

c. Norwegen hat am 12. Mai 1877 ein Spezialgesetz über den Schutz von Photographien erlassen, das in vielen Beziehungen dem deutschen Gesetz sehr ähnlich sieht. Auch in Norwegen betrachtet man die Photographien als industrielle Erzeugnisse. Der Photograph geniesst während fünf Jahren seit dem Ende des Jahres, in dem die Originalphotographie erschien, das ausschliessliche Recht, dieselbe durch weitere Photographien zu vervielfältigen (a. 1 und a. 3). Dieser Rechtsschutz ist an die Erfüllung bestimmter Formalitäten gebunden (vgl. a. 2) und kann in keinem Fall das Leben des Photographen überdauern (a. 3_1).

II. Kapitel.

Das Verhältnis der internen Gesetzesbestimmungen über das Recht der Photographie zur Berner Konvention und zum Pariser Zusatzvertrag.

I. In Bezug auf den Schutz autorisierter Photographien von schutzberechtigten Kunstwerken enthalten sowohl die Berner Konvention (Schlussprotokoll No. 1, al. 2)

wie der Pariser Zusatzvertrag (a. 2 § 1 B al. 2) folgende gleichlautende Bestimmung:

«Die mit Genehmigung des Berechtigten angefertigte Photographie eines geschützten Kunstwerks geniesst in allen Verbandsländern den gesetzlichen Schutz im Sinne der gedachten Übereinkünfte so lange, als das Recht zur Nachbildung des Originalwerks dauert, und in den Grenzen der zwischen den Berechtigten abgeschlossenen Privatverträge.»

Dieser Satz bildet für alle Unionsländer zwingendes Recht. Er ist die Konsequenz jenes Prinzipes, dass der Künstler allein berechtigt ist, sein Werk zu vervielfältigen oder vervielfältigen zu lassen. Wenn er also die Vervielfältigung durch einen Photographen vornehmen lässt, so erwirbt dieser kraft fremden Rechts einen Schutzanspruch gegen unerlaubte Nachahmung seiner autorisierten Photographien. Aber dieses Recht auf Autorschutz ist nur ein derivatives Recht; es steht und fällt mit dem Recht des Originalautors und kann durch Vertrag auch zeitlich beschränkt werden.

Obwohl der erwähnte Rechtssatz der Berner Konvention und des Pariser Zusatzvertrags in den internen Autorrechtsgesetzen auch anerkannt ist, so übt er doch infolge seines zwingenden Charakters zu Gunsten der unionistischen Autoren auf gewisse Gesetzesbestimmungen seinen Einfluss aus.

So ist es in erster Linie infolge der No. 1, al. 2 Schlussprotokoll, Berner Konvention völlig unzulässig, dass a. 12 des italienischen Urheberrechtsgesetzes von 1882 auf unionistische Kunstwerke angewendet wird. Der zitierte a. 12 gewährt nämlich dem Autor eines Geisteswerkes ein ausschliessliches Übersetzungsrecht während zehn Jahren; nach deren Ablauf kann jedes Geisteswerk, also namentlich auch Werke der bildenden Künste, nachgeahmt («übersetzt») werden, sofern dies nicht bloss auf mechanischem oder chemischem Weg geschieht, sondern die Nachahmung selbst ein seiner Natur nach vom Originalwerk verschiedenes Kunstwerk ist (wie z. B. die Gravüre eines Gemäldes, oder die Zeichnung einer Statue). Da nun in Italien die Photographie als wirkliches Kunstprodukt und nicht als chemisch oder mechanisch erzeugtes Werk betrachtet wird, so kann in diesem Staat jede Statue, jedes Gemälde nach zehn Jahren durch Photographie frei vervielfältigt werden.

Nun folgt aber aus No. 1, al. 2 Schlussprotokoll Berner Konvention deutlich, dass die in a. 4 Berner Konvention erwähnten schutzberechtigten Werke der bildenden Kunst während der ganzen Dauer des Vervielfältigungsrechts des Autors im Unionsgebiet durch die Photographie nicht nachgeahmt werden dürfen. Dieser Satz schafft zwingendes Recht für alle Unionsländer; er hebt daher den ungünstiger lautenden a. 12 des italienischen Gesetzes zu Gunsten der unionistischen Autoren auf. Das Gemälde eines schweizerischen Malers darf also z. B. ohne dessen Genehmigung in Italien während der ganzen Dauer seines Vervielfältigungsrechts (Lebenszeit und 30 Jahre nach dem Tod) durch keinen Photographen «übersetzt» werden.

Einen weitern Einfluss übt No. 1, al. 2, Schlussprotokoll Berner Konvention aus auf a. 9, lit. b) des schweizerischen Gesetzes über Urheberrecht. Dieses bestimmt nämlich, dass in Ermanglung einer Vereinbarung zwischen Originalautor und Photograph bezüglich der Dauer des Vervielfältigungsrechts des Photographen diese fünf Jahre betrage, nach deren Ablauf der Urheber des Originalkunstwerks wieder in alle seine Rechte eintrete. Gilt nun dieser Satz, der eine ganz einseitige, gesetzliche Interpretation des privaten Vertragswillens enthält, auch für solche Verträge, bei denen der eine Kontrahent (Autor oder Photograph) einem fremden Unionsland angehört? Wir glauben, diese Frage sei zu verneinen. Denn No. 1, al. 2 Schlussprotokoll Berner Konvention gewährt der autorisierten Photographie eines geschützten Kunstwerks so lange Schutz, «als das Recht zur Nachbildung des Originalwerks dauert und in den Grenzen der zwischen den Berechtigten abgeschlossenen Privatverträge.» Hieraus folgt nun zweifellos, dass das Stillschweigen der Privatverträge über die Dauer des Vervielfältigungsrechts des Photographen diesem eben ein Vervielfältigungsrecht verleiht, solange das Recht zur Nachbildung des Originalwerks dauert. Diese einzig zulässige Interpretation des No. 1, al. 2 Schlussprotokoll Berner Konvention kann nicht durch die ungünstiger lautende Bestimmung in a. 9, lit. b) des schweizerischen Gesetzes zu Ungunsten der Angehörigen von Unionsländern aufgehoben werden. Wir sind daher der Ansicht, dass bei allen Verträgen, durch die ein Urheber sein Vervielfältigungsrecht an einen Photographen überträgt, und sofern einer der Kontrahenten ein

Schweizer, der andere ein Angehöriger eines Unionslandes ist, sich die Dauer des Vervielfältigungsrechts des Photographen immer nach der des Rechts des Urhebers richtet (wenn etwas anderes nicht ausdrücklich vereinbart wurde).

Die bis jetzt besprochenen photographischen Werke, die nur als erlaubte Kopien noch geschützter Kunstwerke erscheinen, haben nur die Formalitäten des Ursprungslandes zu erfüllen, um schutzberechtigt zu werden; ein Land, das den Schutz der Photographien an besondere Bedingungen knüpft, kann also deren Erfüllung von den unionistischen Photographien der bezeichneten Art nicht verlangen. Dies geht klar aus dem Text der Berner Konvention und des Pariser Zusatzvertrags hervor, indem hier ausdrücklich der autorisierten Photographie eines geschützten Kunstwerks ein gesetzlicher Schutz «im Sinne der gedachten Übereinkünfte» gewährt wird; d. h. also auf unsere spezielle Frage der Formalitätenerfüllung angewendet: der Autor solcher Photographien braucht zum Genuss seiner Rechte nur die gesetzlichen Formalitäten und Bedingungen des Ursprungslandes des Werks zu erfüllen (a. 2_2 Berner Konvention).

II. Komplizierter gestalten sich auf dem Unionsgebiet die Verhältnisse, sobald es sich um die Kombination der, die sog. Originalphotographien betreffenden internen Gesetzesbestimmungen mit den entsprechenden Bestimmungen der Berner Konvention und des Pariser Zusatzvertrags handelt. Die Originalphotographien sind jene photographischen Werke, die der selbständig-schöpferischen Geistesthätigkeit des Photographen entsprungen sind; sie allein bilden eigentlich den wirklichen Gegenstand des sog. Rechtes der Photographie und um sie drehen sich die verschiedenen Theorien über die Natur jenes Rechtes.

Da es bekanntlich unmöglich war, schon in der Berner Konvention einen uniformen Schutz der Originalphotographien einzuführen, so begnügte man sich 1886, in No. 1, al. 1, Schlussprotokoll Berner Konvention folgendes Prinzip vorläufig aufzustellen:

«In Bezug auf a. 4 (Berner Konvention) ist man übereingekommen, dass diejenigen Verbandsländer; welche den photographischen Erzeugnissen den Charakter von Werken der Kunst

nicht versagen, die Verpflichtung übernehmen, denselben die Vorteile der in der Übereinkunft vom heutigen Tage enthaltenen Bestimmungen von deren Inkrafttreten an zu Teil werden zu lassen. Übrigens sind diese Länder, abgesehen von bestehenden oder noch abzuschliessenden internationalen Abkommen, nur gehalten, die Urheber der bezeichneten Erzeugnisse in dem Masse zu schützen, in welchem dies nach ihrer Gesetzgebung angängig ist.»

Über die Bedeutung dieser Bestimmung entstanden im Lauf der Zeit Meinungsverschiedenheiten. Nach der einen Ansicht wäre durch No. 1, al. 1 Schlussprotokoll Berner Konvention zwischen solchen Unionsländern, die die Photographien als Kunstwerke schützen, (also Belgien, England, Frankreich, Italien, Monaco und Spanien) eine engere Union (union restreinte) in dem Sinne geschlossen worden, dass diese Länder nur unter sich zum Schutz der Photographien verpflichtet seien; dagegen müssen sie die Angehörigen der Unionsländer nicht schützen, deren Gesetze die Photographien nicht als Kunstwerke anerkennen (wie z. B. Deutschland und Norwegen). Hauptvertreter dieser Ansicht ist der bekannte Autorrechtslehrer Darras.[68]

Wir können uns in diesem Punkt jedoch der Meinung Darras nicht anschliessen.[69] Allerdings hat die zitierte Bestimmung der Berner Konvention eine engere Union (union restreinte) geschaffen, aber nur in dem Sinn, dass die von ihr betroffenen Unionsländer sich verpflichten, alle unionistischen Photographiewerke nach Massgabe des a. 2 Berner Konvention zu schützen, gleichviel ob diese im Ursprungsland als artistische Produkte angesehen werden oder nicht. Es wird in No. 1, al. 1 Schlussprotokoll nirgends nur von einem «gegenseitigen» Schutz der betreffenden Unionsländer gesprochen, vielmehr haben sie eine ganz allgemein lautende Schutzverpflichtung übernommen. Auch aus den Verhandlungen der Berner Konferenz geht keineswegs hervor, dass man im Schoss der grossen Union noch eine kleine Union schaffen wollte in dem Sinne, wie Darras meint.

Umgekehrt sind die Unionsländer, die die Photographien nicht als Kunstwerke behandeln, laut No. 1, al. 1 Schluss-

---

[68] Darras. No. 475, p. 586.
[69] Ebenso «Droit d'auteur». 1895, p. 118.

protokoll Berner Konvention nicht verpflichtet, die unionistischen Photographien zu schützen. Dies gilt für Deutschland, Norwegen und die Schweiz.

Eine bedeutende Vereinfachung des internationalen Rechtes der Photographie hat die Pariser Konferenz von 1896 erreicht, als sie in a. 2 § 1 B,al. 1 Pariser Zusatzvertrag folgende Bestimmung aussprach:

«Les œuvres photographiques et les œuvres obtenues par un procédé analogue sont admises au bénéfice des dispositions de ces actes, en tant que la législation intérieure permet de le faire, et dans la mesure de la protection qu'elle accorde aux œuvres nationales similaires.»

Hier wird also die Unterscheidung zwischen Ländern, die die Photographie als Kunstwerk behandeln, und solchen, die dies nicht thun, fallen gelassen. Da die Schweiz und Deutschland die Pariser Übereinkunft ratifiziert haben, werden nun, mit einziger Ausnahme Norwegens, die unionistischen Photographien in allen Unionsländern in dem Masse geschützt, in welchem dies nach ihrer Gesetzgebung angängig ist. Sollten auch nicht alle der Unionsländer, die die Photographien als Kunstwerke betrachten, dem Pariser Zusatzvertrag beitreten, so hat dies auf die Gültigkeit des vorstehenden Satzes keinen modifizierenden Einfluss, weil diese Länder ja schon auf Grund der blossen Berner Konvention zum Schutz aller unionistischen Photographien verpflichtet sind.

Einzig Norwegen wird also auf Grund seines Festhaltens an der Berner Konvention berechtigt sein, den unionistischen Photographien den Schutz zu versagen. Hoffentlich wird Norwegen aber durch baldigen Beitritt zum Pariser Zusatzvertrag die Sonderstellung verlassen, die es jetzt einnimmt.

Es könnte sich hier, ähnlich wie beim internationalen Übersetzungsrecht, fragen, ob die Rechtsbeziehungen bezüglich der Photographie zwischen den Unionsländern, die den Pariser Zusatzvertrag ratifizierten und denen, die bei der Berner Konvention verblieben fernerhin nach Massgabe der Berner Konvention geregelt werden sollen? Würde diese Frage bejaht, so wären z. B. Deutschland und die Schweiz dem Prinzip der Berner Konvention gemäss zum Schutz der norwegischen Photographen nicht verpflichtet. Eine solche Lösung wäre aber unseres Er-

achtens unrichtig, wie wir schon bei der Frage des Übersetzungsrechts erörterten (vgl. p. 63—64). Vielmehr sollen alle Unionsländer, die dem Pariser Zusatzvertrag beitreten, alle unionistischen Photographien immer schützen, gleichviel ob deren Ursprungsland die Photographie als Kunstwerk behandle oder nicht.

Schliesslich haben sich noch bedeutende Kontroversen über die Frage der Formalitätenerfüllung bei Originalphotographien erhoben. Die Berner Konvention und der Pariser Zusatzvertrag sagen in fast übereinstimmendem Wortlaut, dass die Vorteile beider Übereinkünfte den unionistischen Photographen nur in dem Mass in den einzelnen Unionsländern zu gute kommen soll, in welchem der Schutz nach ihrer Gesetzgebung angängig sei. Durch diese Bestimmung scheint uns zweifellos das Prinzip von der einmaligen Formalitätenerfüllung im Ursprungsland ausnahmsweise durchbrochen zu sein. Die Unionsländer, die also nur der Berner Konvention oder auch noch dem Pariser Zusatzvertrag beitreten, sind also nur verpflichtet, die unionistischen Photographien zu schützen, wenn diese auch die gesetzlichen Bedingungen jener Länder erfüllt haben.[70] Für die Richtigkeit dieser Ansicht scheint uns vor allem der Umstand zu sprechen, dass die Pariser Konferenz von 1896 erst in No. 1 der sog. Deklaration erklärt hat, das Prinzip von der einmaligen Formalitätenerfüllung gelte auch für die in a. 2 § 1 B Pariser Zusatzvertrag erwähnten photographischen Werke. Hieraus folgt einerseits vollkommen klar, dass dieses Prinzip also nicht gilt für Unionsländer, die dem Pariser Zusatzvertrag, aber nicht der sog. Deklaration beitreten (wie z. B. England); anderseits folgt aus jener Thatsache aber auch, dass jenes Prinzip auch nicht gilt und nie gegolten hat für den Schutz der Photographie in den Unionsländern, die der Berner Konvention angehören. Denn, da No. 1, al. 1 Schlussprotokoll Berner Konvention und a. 2 § I B, al. 1 Pariser Zusatzvertrag ihrem Sinn nach fast gleich lauten (wenigstens bezüglich des Schlusssatzes, der hier ja nur in Frage kommt); da es ferner erwiesen ist, dass die erwähnte Bestimmung des Pariser Zusatzvertrags nur so verstanden werden kann, dass jedes Unionsland den Schutz der unionistischen Photographien von der Erfüllung

---

[70] Anderer Ansicht «Droit d'auteur». 1895. p. 118, 1. Spalte.

auch seiner Formalitäten abhängig machen darf, so gilt diese Interpretation notwendigerweise auch für No. 1, al. 1 Schlussprotokoll Berner Konvention.

Es kann daher der Satz aufgestellt werden, dass nur diejenigen Unionsländer, die den Pariser Zusatzvertrag nebst der sog. Deklaration (wie z. B. Deutschland und die Schweiz) ratifizierten, auf Grund der No. 1 der Deklaration verpflichtet sind, die unionistischen Photographien bei einmaliger Erfüllung der Formalitäten des Ursprungslandes zu schützen.

III. Kapitel.

Die Bestimmungen über das Recht der Photographie in den Litterarverträgen zwischen Unionsländern.

Da weder in der Berner Konvention, noch im Pariser Zusatzvertrag für den Schutz der photographischen Werke ein allgemein verbindliches Schutzminimum aufgestellt wurde, da dieser Schutz vielmehr nach den Gesetzen der einzelnen Unionsländer sich richten soll, so sind die Bestimmungen der Berner Konvention und des Pariser Zusatzvertrags über das Recht der Photographie nicht dazu angethan, irgend welchen modifizierenden Einfluss auf die Litterarverträge auszuüben. Konflikte zwischen den internationalen Übereinkünften einerseits und den Litterarverträgen anderseits, wie wir sie z. B. beim internationalen Übersetzungsrecht zu besprechen hatten, fehlen also fast ganz im internationalen Recht der Photographie. Die Richtigkeit dieser Behauptung wird sich bei einer Prüfung der Litterarverträge ergeben:

I. Litterarverträge, die die photographischen Werke gar nicht schützen. Sie können je nach ihrem Inhalt wieder in zwei Unterabteilungen geschieden werden:

a) Litterarverträge, die die photographischen Werke überhaupt nicht erwähnen. Dazu gehören:

1. der deutsch-englische Vertrag vom 2. Juni 1886,
2. der deutsch-schweizerische Vertrag vom 23. Mai 1881,
3. der französisch-luxemburgische Vertrag vom 16. Dezember 1865.

b) Litterarverträge, die die photographischen Werke zwar erwähnen, ihnen aber keinen Schutz gewähren. Dazu gehören:

4. der deutsch-belgische Vertrag. 12. Dezember 1883. (No. 2, Schlussprotokoll),

5. der deutsch-französische Vertrag. 19. April 1883. (No. 3, Schlussprotokoll,

6. der deutsch-italienische Vertrag. 20. Juni 1884. (No. 4, Schlussprotokoll.

Die drei letzten Verträge enthalten die Klausel, dass mit Rücksicht auf die deutsche Reichsgesetzgebung, die die photographischen Werke nicht als Kunstprodukte anerkenne, die jeweiligen Vertragsstaaten in spätern Vereinbarungen den gegenseitigen Schutz der photographischen Werke sicher stellen werden. Bis jetzt sind jedoch diese Vereinbarungen noch nicht zustande gekommen, sodass die Rechtsbeziehungen Deutschlands zu Belgien, Frankreich und Italien bezüglich der Photographien sich nur nach den Bestimmungen der Berner Konvention und des Pariser Zusatzvertrags richten.

Die drei Verträge (4—6), die Deutschland abschloss, enthalten alle in a. 16 die Meistbegünstigungsklausel. Doch hatte dieselbe bis zum Jahr 1892 für die Mitkontrahenten Deutschlands keinen praktischen Wert, da bis dahin Deutschland in keinem Litterarvertrag den Photographien einen Schutz gewähren zu wollen schien. Es war daher von grosser Bedeutung, als Deutschland am 15. Januar 1892 mit den Vereinigten Staaten von Nordamerika einen Staatsvertrag über Urheberrecht abschloss, worin es erklärte, die amerikanischen Photographen gleich zu schützen wie die deutschen. Nun waren auch die Belgier, Franzosen und Italiener berechtigt, auf Grund der Meistbegünstigungsklausel in ihren Verträgen mit Deutschland den, den Amerikanern gewährten Photographieschutz zu verlangen. Allerdings wäre Deutschland dem Wortlaut der Meistbegünstigungsklauseln gemäss nur zur Erfüllung dieses Anspruchs verpflichtet gewesen, wenn Belgien, Frankreich und Italien Reziprozität zugesichert hätten, die aber wohl mit ziemlicher Gewissheit von diesen Ländern gewährt worden wäre. Durch den Beitritt Deutschlands zur Pariser Übereinkunft haben aber die obigen Ausführungen ihren praktischen Wert verloren;

denn nun ist Deutschland verpflichtet, alle unionistischen Photographien, wenn diese die Formalitäten des Ursprungslandes erfüllt haben, ohne weiteres nach Massgabe des deutschen Gesetzes zu schützen. Belgien, Frankreich und Italien brauchen sich also nicht mehr der Meistbegünstigungsklausel zu bedienen, um in Deutschland den gesetzlichen Photographieschutz zu geniessen.

II. Staatsverträge, die die photographischen Werke als Kunstwerke auffassen und schützen. Dazu gehören:

1. der belgisch-spanische Vertrag. 26. Juni 1880;
2. der italienisch-spanische Vertrag. 28. Juni 1880;
3. der französisch-italienische Vertrag. 9. Juli 1884;
4. der spanisch-französische Vertrag. 16. Juni 1880.

Die unter 1—3 genannten Verträge zählen alle in a. 1_3 unter den schutzberechtigten Werken ausdrücklich auch die Photographien auf; beim französisch-spanischen Vertrag dagegen kann der gegenseitige Schutz der Photographien aus der allgemeinen Formulierung des a. 1_3 deduziert werden. Da jedoch die vier Unionsländer, die diese vier Litterarverträge unter sich abgeschlossen haben, schon durch die Berner Konvention allein verpflichtet sind, ihre photographischen Werke gegenseitig als Kunstwerke zu schützen, so haben die gleichlautenden Vertragsbestimmungen neben der Berner Konvention keine Existenzberechtigung mehr.[71]

III. Staatsverträge, in denen sich die Kontrahenten die gegenseitige Anwendung der nationalen Gesetze über Autorrecht zusichern. Dazu gehören:

a) der französisch-norwegische Handelsvertrag, Zusatzartikel, vom 30. Dezember 1881;

b) der italienisch-norwegische Vertrag betreffend das Urheberrecht, vom 9. Oktober 1884.

Diesen beiden Verträgen kommt neben der Berner Konvention noch eine wesentliche Bedeutung zu, da sie die Rechte der den Vertragsländern angehörenden Photographen besser

---

[71] Insofern jedoch behalten die betreffenden Verträge ihre Bedeutung neben No. 1, al. 1 Schlussprotokoll Berner Konvention, als sie ausdrücklich nur die Formalitätenerfüllung des Ursprungslandes verlangen.

schützen wie die Berner Konvention. Franzosen und Italiener können nämlich auf Grund der genannten Verträge den in Norwegen gesetzlich gewährten Photographieschutz beanspruchen, während sie dies auf Grund der Berner Konvention nicht thun könnten; denn Norwegen ist gemäss der Berner Konvention als eines jener Länder, das die Photographie nicht als Kunstwerk betrachtet, nicht zum Schutz der unionistischen Photographien verpflichtet.

Was anderseits die Stellung der Norweger betrifft, so geniessen sie in Italien das Recht der Photographie nur während der Dauer, die das norwegische Gesetz fixiert (also fünf Jahre); denn a. 3 des norwegisch-italienischen Vertrags bestimmt ausdrücklich, dass die Schutzdauer des Ursprungslandes im andern Land nicht überschritten werden könne. Eine solche einschränkende Bestimmung findet sich dagegen nicht im französisch-norwegischen Vertrag und dürfte daher für die norwegischen Photographen in Frankreich die Schutzdauer des französischen Gesetzes massgebend sein.

Was endlich die Formalitätenerfüllung betrifft, so genügt es laut a. 4 des norwegisch-italienischen Vertrags für die Legitimation der Autoransprüche, wenn die Behörden des Ursprungslandes die Schutzberechtigung des Werkes im Ursprungsland selbst in einem Zeugnis beurkundet; daneben brauchen also die Formalitäten des andern Vertragslandes nicht mehr erfüllt zu werden. Die Vorlegung jenes Zeugnisses aber ist obligatorisch. Im norwegisch-französischen Vertrag fehlen analoge Bestimmungen über die Formalitätenerfüllung. Da dort nur das Prinzip der Gleichstellung der Fremden mit den Einheimischen sanktioniert ist, so folgt daraus, dass die Angehörigen des einen Landes die Formalitäten des andern erfüllen müssen, um in diesem geschützt zu sein. A. 2_2 Berner Konvention vermag hieran nichts zu ändern, soweit jener Satz wenigstens die Photographie betrifft, denn, wie schon früher betont wurde, gilt das Prinzip der einmaligen Formalitätenerfüllung des Ursprungslandes nicht für das Recht der Photographie im Gebiet der Berner Konvention.

IV. Kapitel.

Wie sollen die Photographien im Gebiet der internationalen Union geschützt werden?

Der jetzige Rechtszustand im Gebiet der internationalen Union, wonach einige Staaten die Photographien als Kunstwerke schützen; andere Staaten sie im Gesetz gar nicht erwähnen oder sie nur als industrielle Produkte in beschränktem Masse schützen — ein solcher Rechtszustand, sagen wir, ist auf die Dauer unhaltbar. Eine der wichtigsten Aufgaben, die im Gebiet der internationalen Union noch ihrer künftigen Lösung entgegensieht, besteht daher darin, einen für alle Unionsländer verbindlichen, uniformen Rechtsschutz für die photographischen Werke zu schaffen. Nach welcher Richtung hin soll nun aber diese Reform vorgenommen werden? Man hat die Auswahl zwischen sehr verschiedenen Theorien. Entweder man verweigert den Photographien den Charakter von Werken der Kunst und des menschlichen Geistes und schützt sie folglich gar nicht autorrechtlich; oder umgekehrt anerkennt man sie als Produkte der bildenden Kunst und schützt sie folglich im gleichen Umfang wie diese; oder endlich man schlägt einen Mittelweg ein, indem man die photographischen Werke gewissermassen als Kunstwerke minderen Ranges betrachtet, die nur Anspruch auf einen beschränkten Schutz erheben können.

Ohwohl diese verschiedenen Theorien schon in älterer und neuerer Zeit von den bekanntesten Rechtsgelehrten beleuchtet, befürwortet oder bekämpft wurden, so bleibt es uns nicht erspart, hier nochmals die Gründe für und wider den Schutz der Originalphotographien prüfend zu durchgehen, um zu erkennen, welcher Schutz dem Schöpfer solcher Werke zu teil werden soll.

Zunächst sei von der Frage noch völlig abgesehen, ob die Photographien Kunstwerke sind oder nicht. Vielmehr sollen nur die Gesichtspunkte hervorgehoben werden, die für einen Schutz der Photographie, sei er nun beschränkt oder unbeschränkt, sprechen.

In erster Linie ist es klar, dass der Autor guter Originalphotographien nicht bloss mit dem photographischen Apparat,

sondern vor allem auch mit seinem Geist arbeiten muss. Er bedarf nicht nur eines entwickelten Gefühles für das Schöne, er muss daneben, um nicht ganz «dem Fatum der Naturkräfte» unterworfen zu sein, noch eine Summe von technischen, selbst von anatomischen Kenntnissen sich aneignen. Schrank[72] zeigt sehr überzeugend, welchen bedeutenden Einfluss die Geistesthätigkeit des Photographen auf das Gelingen der Originalphotographie auszuüben imstande ist; so sagt er z. B.: «Bei Landschaftsaufnahmen entscheidet oft die Änderung des Standpunktes um wenige Schritte, oder die Wahl der Morgen- oder Abendbeleuchtung über die künstlerische Wirkung.» Er betont ferner, dass auf dem photographischen Bild durch die Retouche Weichheit oder Kontraste bewirkt und unschöne Stellen durch geeignete Staffage verdeckt werden können.

Auch Bulloz[73] gibt ein anschauliches Beispiel von den Bemühungen eines Photographen, um gute Originalphotographien zu erhalten, indem erzählt wird, dass ein bekannter Photograph von den Bildern einer gewissen Lokalität in der Schweiz nie befriedigt war. Er erwirkte sich daher die Erlaubnis, einige Tannen niederschlagen und eine provisorische Brücke über das Wasser bauen zu dürfen und nachdem er dann noch zwei Wochen auf günstiges Wetter gewartet hatte, gelang ihm die Photographie zu seiner vollen Befriedigung.

Endlich mögen noch die oft sehr bedeutenden finanziellen Opfer erwähnt werden, die sich die Photographen oft auferlegen, um in fremden Ländern und Meeren photographische Aufnahmen dortiger Gegenden zu veranstalten mit dem Zweck, sie später zu veröffentlichen und zu verkaufen.

Aus allen diesen Beispielen folgt mit völliger Klarheit, dass zur Herstellung guter Originalphotographien der Photograph einer gewissen, geistigen Arbeit, einer ausdauernden Geduld, eines entwickelten Schönheitsgefühls, bedeutender technischer Kenntnisse und oft grosser finanzieller Opfer bedarf. Hieraus folgt ferner, dass es eine masslose Ungerechtigkeit wäre, wenn man die Arbeit eines Photographen nicht auf irgend eine Weise gegen unbefugte Nachahmung seiner Arbeitsprodukte

---

[72] In seinem zitierten Werk.

[73] Vgl. «Droit d'auteur». 1890, p. 129 f.

schützen würde. Die Ungerechtigkeit wäre umso grösser, als die vom Photographen wiedergegebenen Gegenstände meist nicht in seinem ausschliesslichen Eigentum stehen und daher von jedem dritten Photographen in gleicher Weise zu photographischen Bildern benützt werden können; es ist also im Gebiet der Photographie ganz besonders leicht, eine Verletzung von Rechten anderer Photographen zu vermeiden.

Es kann behauptet werden, dass ganz ebenso, wie es für Schriftsteller und Künstler eine schwere moralische wie pekuniäre Benachteiligung wäre, wenn ihre Werke von jedem Dritten frei nachgeahmt werden dürften, eine solche Verletzung der natürlichsten Rechte auch für den Photographen und seine ganze Existenz von den schwersten Nachteilen wäre. Es käme einer völligen Lahmlegung aller Kräfte, einer gewaltsamen Unterdrückung jeder Schaffensfreudigkeit auf dem Gebiet der Photographie gleich, wollte man die Photographen schutzlos dem Raubsystem unberechtigter Drittpersonen preisgeben. Dies ist denn auch von Theorie und Praxis im ganzen Unionsgebiet anerkannt worden und es gibt wohl kein Unionsland mehr, das die Theorie der völligen Schutzlosigkeit der Photographien verteidigen würde; sie kann natürlich auch für die Neuregelung des Rechts der Photographie im Unionsgebiet gar nicht in Betracht kommen.

Es bleibt also nur noch die Wahl zwischen der Theorie des beschränkten und der des unbeschränkten Photographieschutzes. Man kann sich, mit andern Worten, also fragen, sollen die Photographien nur als Kunstwerke minderen Ranges oder als vollwertige Kunstwerke betrachtet werden?

Wenn man die Photographie als ein Werk der bildenden Kunst ansieht, muss man sie logischerweise auch gleich schützen wie dieses. Eine grosse Zahl bedeutender Rechtsgelehrter, wie Pouillet, Darras, Kohler, Osterrieth, Lentner u. a. haben denn auch diese Konsequenz gezogen, ebenso die Gesetze verschiedener Länder und auch in Photographenkreisen wird die allgemeine, legislative Sanktion jener Theorie angestrebt.

In der That muss zugegeben werden, dass die Photographiewerke viele gemeinsame Züge mit den übrigen Kunsterzeugnissen haben. Wie jeder Künstler, so benötigt auch der Photograph zur Herstellung guter Originalphotographien, sei es von Per-

sonen oder von Landschaften, eines mehr oder weniger entwickelten Formensinns und Schönheitsgefühls; wie der Künstler, so muss auch der Photograph technische Kenntnisse über die Art seines Verfahrens besitzen; handelt es sich um die photographische Wiedergabe von Gemälden, so kann der geschickte Photograph, ähnlich wie der kopierende Maler, sich bis zu einem gewissen Grad dem Charakter und der Eigenart des Originalwerks anpassen und sie im photographischen Bilde wiedergeben. Durch geschickte Arrangements und durch Retouche vermag der Photograph ferner, störende Punkte zu beseitigen, neue Effekte hervorzurufen, sogar ganz neue Ideen darzustellen. Der gute Photograph arbeitet also, wie der wirkliche Künstler, gleichfalls mit seinem Geiste, er drückt den Bildern den Stempel seiner Individualität auf und daher soll ihm der gleiche Schutz zu teil werden wie allen andern Urhebern von Kunstwerken. In einem Plaidoyer vor Wiener Landgericht wurde sogar ausgeführt, die Photographie unterscheide sich von den Werken guter Maler eigentlich nur durch grössere Naturwahrheit; womit im Grunde genommen gesagt ist, es sei eine Photographie dem Werk eines guten Malers vorzuziehen.

Obwohl wir nun diese letztere Ansicht nicht unterstützen wollen, so glauben wir doch auch, dass vom streng juristischen Standpunkt aus kein genügender Grund vorliegt, um den photographischen Werken den Charakter eines Kunstwerks zu versagen. Der Grund des Autorschutzes liegt doch darin, dass man die Individualität des Autors, seinen guten Namen, sein ausschliessliches Verfügungsrecht über die Erzeugnisse seiner Arbeit wahren will; alle diese Momente kommen aber, wie schon gezeigt wurde, beim Schutz der Photographiewerke auch in Betracht und befürworten denselben unbedingt. Wenn man daher den Boden des allgemeinen Rechts nicht verlassen will, um grundlos ein Ausnahmegesetz zu statuieren, muss man die Photographien den übrigen Kunstwerken absolut gleichstellen.

Die Anhänger der entgegengesetzten Theorie, die den Photographien den Charakter von Kunstwerken bestreiten, stützen ihre Meinung namentlich darauf, dass der Photograph an die darzustellenden Objekte mit allen ihren Unvollkommenheiten gebunden sei, während der wahre Künster über ihnen stehe.

So sagt Klostermann[74]: «Die photographische Aufnahme kann auf den Namen eines Kunstwerks nicht Anspruch machen, weil die formgebende Thätigkeit fehlt, welche als das wesentliche Requisit eines jeden Kunstwerks zu bezeichnen ist. Der Photograph gibt nicht empfangene Eindrücke und Vorstellungen durch willkürliche Formen wieder. Er ist nur imstande, die Lichteindrücke, welche sein Auge empfängt, unmittelbar chemisch zu fixieren.» Allerdings betont dann aber Klostermann, dass die photographischen Originalaufnahmen doch entschieden den Kunstwerken in Bezug auf das ausschliessliche Vervielfältigungsrecht gleichgestellt werden müssen, denn «die Originalaufnahmen stimmen mit den Werken der reproduzierenden Künste in allen (!) juristisch relevanten Merkmalen überein und unterscheiden sich eben nur dadurch, dass sie nicht Produkte der bildenden Kunst, sondern der photographischen Technik sind.» Wir meinen, Klostermann würde auf natürlichere Weise zu seinem Endresultat kommen, wenn er den Photographien rundweg den Charakter von Kunstwerken zugestände. Auch ist seine Ansicht, es fehle der Photographie absolut eine «formgebende Thätigkeit», unrichtig. Es kann doch z. B. ein Photograph durch geeignete Auswahl menschlicher Modelle, durch ihre Kostümierung und Gruppierung mit passender Staffage ganz genau ebenso eine neue Idee, ein geschichtliches Ereignis u. dgl. in neuer Form darstellen, wie jeder Genre- oder Schlachtenmaler. Auch ist der Vorwurf unberechtigt, der Photograph könne nur gegebene Objekte darstellen; dasselbe könnte auch gegen den Schutz des Porträts- oder Landschaftmalers gesagt werden, die ja auch nur gegebene Objekte kopieren und umso höher geschätzt werden, je enger sie sich im Bild der Natur anzuschliessen vermögen.

Was also den Photographen nur noch vom wirklichen Künstler unterscheiden und diesem untergeordnet erscheinen liesse, das sind die verschiedenen Verfahren, die zur Fixierung eines Kunstwerks und zu der einer Photographie führen. In diesem Punkt ist allerdings zuzugeben, dass der chemische Prozess, der zum Entstehen des photographischen Bildes führt, kein Äquivalent ist für das Talent und den grossen Arbeitsaufwand, dessen ein Künstler bedarf, um ein gutes Bild, eine vollendete

[74] Klostermann, p. 188 f.

Statue zu erstellen. Anderseits muss aber mit Lentner[75] betont werden, dass im Recht nicht nach der ästhetischen Definition von Kunst entschieden werden kann, ob die Photographie zu den Kunstwerken gehöre und dass ganz unhaltbare Zustände eintreten würden, wollte man dem Staat oder der Gesetzgebung überlassen zu definieren, was Kunst sei.

Vielmehr ist das Hauptmerkmal für den Autorschutz, dass eine individuelle, selbständige Geistesarbeit vorliege. Eine solche ist aber bei der Photographie sowohl vor, wie nach dem chemischen Prozess vorhanden und es ist daher rechtlich ganz irrelevant, dass die Geistesthätigkeit und Technik eines Photographen nicht bis zur genialen Höhe eines Raphael, Rubens oder Böcklin hinanreichen kann. Wenn man untersucht, ob eine Photographie zu den Kunstwerken, die gesetzlichen Schutz geniessen, gehöre, so darf man sie hiezu nicht mit den Meisterwerken der bildenden Künste vergleichen; vielmehr muss man die besten und künstlerisch ausgeführten Originalphotographien den unbedeutendsten Kunstwerken, die noch unter den Gesetzesschutz fallen, gegenüberstellen; wenn man dann sieht, dass jede schlechte Karikatur, jeder künstlerisch ausgestattete Abreisskalender und jede künstlerisch geschmückte Speisekarte u. dgl. vom Gesetz als Kunstwerk behandelt wird, dann wird man auch einer mit ebenso viel Arbeits- und Geistesaufwand hergestellten Originalphotographie wohl den Charakter eines Kunstwerks nicht mehr bestreiten können.

Nach allen diesen Ausführungen möchten wir unsere Ansicht über den Schutz der Originalphotographien als Kunstwerke mit den Worten Lentners[76] dahin resümieren:

«Die Photographie ist eine Kunstgattung, in welcher Vorkenntnisse, Kunstsinn, Formensinn, Geschicklichkeit und eine stets im Fortschreiten begriffene Technik den Erzeugnissen das Gepräge einer individuellen, geistigen Schöpfung zu verleihen vermögen, sodass weder formale noch meritorische Gründe vorhanden sind, die Erzeugnisse der Photographie gegen Nachbildung nicht ebenso zu schützen, wie jene der alten, graphischen Künste.»

---

[75] Lentner, p. 16.
[76] Lentner, p. 18.

Die Anerkennung des Rechts der Photographie in diesem Sinne ist unseres Erachtens die einzig richtige Lösung; allerdings wird es noch viele Schwierigkeiten zu überwinden geben, bis das Prinzip der Gleichstellung der Photographien im ganzen Unionsgebiet anerkannt sein wird. Zur Verwirklichung dieses Ideals muss als erster Schritt die Aufstellung eines Schutzminimums der Photographiewerke (etwa 15 oder 20 Jahre) dienen; vielleicht gelingt es schon der nächsten Berliner Konferenz, diesen Schritt zu thun. Sodann ist es weiter nötig, dass die Unionsländer, die bis jetzt die Photographien in beschränkterm Umfang schützten als die andern Kunstwerke, diese Schranken beseitigen; hoffentlich geht die Schweiz bald mit dem guten Beispiel voran. Sind jene Forderungen erfüllt, dann stehen der baldigen Erreichnug des Endzieles, nämlich der Anerkennung der photographischen Werke als Kunstwerke im ganzen Gebiet der internationalen Union, keine bedeutenden Hemmnisse mehr im Wege.

Anhang.

a) Convention concernant la création d'une Union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques.

Signée à Berne, le 9 septembre 1886.

Art. 1er Les pays contractants sont constitués à l'état d'union pour la protection des droits des auteurs sur leurs œuvres littéraires et artistiques.

Art. 2. Les auteurs ressortissant à l'un des pays de l'Union, ou leurs ayants-cause, jouissent, dans les autres pays, pour leurs œuvres, soit publiées dans un de ces pays, soit non publiées, des droits que les lois respectives accordent actuellement ou accorderont par la suite *aux nationaux.*

La jouissance de ces droits est subordonnée à l'accomplissement des conditions et formalités prescrites par la législation du pays d'origine de l'œuvre: elle ne peut excéder, dans les autres pays, la durée de la protection accordée dans le dit pays d'origine.

Est considéré comme pays d'origine de l'œuvre celui de la première publication, ou, si cette publication a lieu simultanément dans plusieurs pays de l'Union, celui d'entre eux dont la législation accorde la durée de protection la plus courte.

Pour les œuvres non publiées, le pays auquel appartient l'auteur est considéré comme pays d'origine de l'œuvre.

Art. 3. Les stipulations de la présente convention s'appliquent également aux éditeurs d'œuvres littéraires ou artistiques

publiées dans un des pays de l'Union, et dont l'auteur appartient à un pays qui n'en fait pas partie.

Art. 4. L'expression «œuvres littéraires et artistiques» comprend les livres, brochures ou tous autres écrits, les œuvres dramatiques ou dramatico-musicales, les compositions musicales avec ou sans paroles; les œuvres de dessin, de peinture, de sculpture, de gravure; les lithographies, les illustrations, les cartes géographiques; les plans, croquis et ouvrages plastiques, relatifs à la géographie, à la topographie, à l'architecture ou aux sciences en général; enfin toute production quelconque du domaine littéraire, scientifique ou artistique, qui pourrait être publiée par n'importe quel mode d'impression ou de reproduction.

Art. 5. Les auteurs ressortissant à l'un des pays de l'Union, ou leurs ayants-cause, jouissent, dans les autres pays, du droit exclusif de faire ou d'autoriser la *traduction* de leurs ouvrages *jusqu'à l'expiration de dix années* à partir de la publication de l'œuvre originale dans l'un des pays de l'Union.

Pour les ouvrages publiés par livraison, le délai de dix années ne compte qu'à dater de la publication de la dernière livraison de l'œuvre originale.

Pour les œuvres composées de plusieurs volumes publiés par intervalles, ainsi que pour les bulletins ou cahiers publiés par des sociétés littéraires ou savantes ou par des particuliers, chaque volume, bulletin ou cahier est, en ce qui concerne le délai de dix années, considéré comme ouvrage séparé.

Dans les cas prévus au présent article, est admis comme date de publication pour le calcul des délais de protection, le 31 décembre de l'année dans laquelle l'ouvrage a été publié.

Art. 6. Les traductions licites sont protégées comme des ouvrages originaux. Elles jouissent, en conséquence, de la protection stipulée aux articles 2 et 3 en ce qui concerne leur reproduction non autorisée dans les pays de l'Union.

Il est entendu que, s'il s'agit d'une œuvre pour laquelle le droit de traduction est dans le domaine public, le traducteur ne peut pas s'opposer à ce que la même œuvre soit traduite par d'autres écrivains.

Art. 7. Les articles de journaux ou de recueils périodiques publiés dans l'un des pays de l'Union peuvent être reproduits en original ou en traduction dans les autres pays de l'Union,

à moins que les auteurs ou éditeurs ne l'aient expressément interdit. Pour les recueils, il peut suffire que l'interdiction soit faite d'une manière générale en tête de chaque numéro du recueil.

En aucun cas, cette interdiction ne peut s'appliquer aux articles de discussion politique ou à la reproduction des nouvelles du jour et des faits divers.

Art. 8. En ce qui concerne la faculté de faire licitement des emprunts à des œuvres littéraires ou artistiques pour des publications destinées à l'enseignement ou ayant un caractère scientifique, ou pour des chrestomathies, est réservé l'effet de la législation des pays de l'Union et des arrangements particuliers existants ou à conclure entre eux.

Art. 9. Les stipulations de l'article 2 s'appliquent à la représentation publique des œuvres dramatiques ou dramatico-musicales que ces œuvres soient publiées ou non.

Les auteurs d'œuvres dramatiques ou dramatico-musicales, ou leurs ayants-cause, sont, pendant la durée de droit exclusif de traduction, réciproquement protégés contre la représentation publique non autorisée de la traduction de leurs ouvrages.

Les stipulations de l'article 2 s'appliquent également à l'exécution publique des œuvres musicales non publiées ou de celles qui ont été publiées, mais dont l'auteur a expressément déclaré sur le titre ou en tête de l'ouvrage qu'il en interdit l'exécution publique.

Art. 10. Sont spécialement comprises parmi les reproductions illicites auxquelles s'applique la présente convention, les appropriations indirectes non autorisées d'un ouvrage littéraire ou artistique, désignés sous des noms divers, tels que : adaptations, arrangements de musique, etc., lorsqu'elles ne sont que la reproduction d'un tel ouvrage, dans la même forme ou sous une autre forme, avec des changements, additions ou retranchements non essentiels, sans présenter d'ailleurs le caractère d'une nouvelle œuvre originale.

Il est entendu que, dans l'application du présent article, les tribunaux des divers pays de l'Union tiendront compte, s'il y a lieu, des réserves de leurs lois respectives.

Art. 11. Pour que les auteurs des ouvrages protégés par la présente convention soient, jusqu'à preuve contraire, considérés

comme tels et admis, en conséquence, devant les tribunaux des divers pays d'Union à exercer des poursuites contre les contrefaçons, il suffit que leur nom soit indiqué sur l'ouvrage en la manière usitée.

Pour les œuvres anonymes ou pseudonymes, l'éditeur dont le nom est indiqué sur l'ouvrage est fondé à sauvegarder les droits appartenant à l'auteur. Il est, sans autres preuves, réputé ayant-cause de l'auteur anonyme ou pseudonyme.

Il est entendu, toutefois, que les tribunaux peuvent exiger, le cas échéant, la production d'un certificat délivré par l'autorité compétente, constatant que les formalités prescrites, dans le sens de l'article 2, par la législation du pays d'origine, ont été remplies.

Art. 12. Toute œuvre contrefaite peut être saisie à l'importation dans ceux des pays de l'Union où l'œuvre originale a droit à la protection légale.

La saisie a lieu conformément à la législation intérieure de chaque pays.

Art. 13. Il est entendu que les dispositions de la présente convention ne peuvent porter préjudice, en quoi que ce soit, au droit qui appartient au gouvernement de chacun des pays de l'Union de permettre, de surveiller, d'interdire, par des mesures de législation ou de police intérieure, la circulation, la représentation, l'exposition de tout ouvrage ou production à l'égard desquels l'autorité compétente aurait à exercer ce droit.

Art. 14. La présente convention, sous les réserves et conditions à déterminer d'un commun accord, s'applique à toutes les œuvres qui, au moment de son entrée en vigueur, ne sont pas encore tombées dans le domaine public dans leur pays d'origine.

Art. 15. Il est entendu que les gouvernements des pays de l'Union se réservent respectivemeut le droit de prendre séparément, entre eux, des arrangements particuliers, en tant que ces arrangements conféreraient aux auteurs ou à leurs ayants-cause des droits plus étendus que ceux accordés par l'Union, ou qu'ils renfermeraient d'autres stipulations non contraires à la présente convention.

Art. 16. Un office international est institué sous le nom de bureau de l'Union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques.

Ce bureau, dont les frais sont supportés par les administrations de tous les pays de l'Union, est placé sous la haute autorité de l'administration supérieure de la Confédération suisse, et fonctionne sous sa surveillance. Les attributions en sont déterminées d'un commun accord entre les pays de l'Union.

Art. 17. La présente convention peut être soumise à des révisions en vue d'y introduire les améliorations de nature à perfectionner le système de l'Union.

Les questions de cette nature, ainsi que celles qui intéressent à d'autres points de vue le développement de l'Union, seront traitées dans des conférences qui auront lieu successivement dans les pays de l'Union entre les délégués des dits pays.

Il est entendu qu'aucun changement à la présente convention ne sera valable pour l'Union que moyennant l'assentiment unanime des pays qui la composent.

Art. 18. Les pays qui n'ont point pris part à la convention et qui assurent chez eux la protection légale des droits faisant l'objet de cette convention, seront admis à y accéder sur leur demande.

Cette accession sera notifiée par écrit au gouvernement de la Confédération suisse, et par celui-ci à tous les autres.

Elle emportera, de plein droit, adhésion à toutes les clauses et admission à tous les avantages stipulés dans la convention.

Art. 19. Les pays accédant à la présente convention ont aussi le droit d'y accéder en tout temps pour leurs colonies ou possessions étrangères.

Ils peuvent, à cet effet, soit faire une déclaration générale par laquelle toutes leurs colonies ou possessions sont comprises dans l'accession, soit nommer expressément celles qui y sont comprises, soit se borner à indiquer celles qui en sont exclues.

Art. 20. La présente convention sera mise à exécution trois mois après l'échange des ratifications, et demeurera en vigueur pendant un temps indéterminé, jusqu'à l'expiration d'une année à partir du jour où la dénonciation en aura été faite.

Cette dénonciation sera adressée au Gouvernement chargé de recevoir les accessions. Elle ne produira son effet qu'à l'égard du pays qui l'aura faite, la convention restant exécutoire pour les autres pays de l'Union.

Art. 21. La présente convention sera ratifiée, et les ratifications en seront échangées à Berne, dans le délai d'un an plus tard.

Article additionnel. La convention conclue à la date de ce jour n'affecte en rien le maintien des conventions actuellement existantes entre les pays contractants, en tant que ces conventions confèrent aux auteurs ou à leurs ayants-cause des droits plus étendus que ceux accordés par l'Union, ou qu'elles renferment d'autres stipulations qui ne sont pas contraires à cette convention.

Protocole de clôture.

1° Au sujet de l'article 4, il est convenu que ceux des pays de l'Union où le caractère d'œuvres artistiques n'est pas refusé aux œuvres photographiques s'engagent à les admettre, à partir de la mise en vigueur de la convention conclue en date de ce jour, au bénéfice de ces dispositions. Ils ne sont d'ailleurs tenus de protéger les auteurs des dites œuvres, sauf les arrangements internationaux existants ou à conclure, que dans la mesure où leur législation permet de le faire.

Il est entendu que la photographie autorisée d'une œuvre d'art protégée jouit, dans tous les pays de l'Union, de la protection légale, au sens de la dite convention, aussi longtemps que dure le droit principal de reproduction de cette œuvre même, et dans les limites des conventions privées entre les ayants-droit.

2° Au sujet de l'article 9, il est convenu que ceux des pays de l'Union dont la législation comprend implicitement, parmi les œuvres dramatico-musicales, les œuvres chorégraphiques, admettent expressément les dites œuvres au bénéfice des dispositions de la convention conclue en date de ce jour.

Il est d'ailleurs entendu que les contestations qui s'élèveraient sur l'application de cette clause demeurent réservées à l'appréciation des tribunaux respectifs.

3° Il est entendu que la fabrication et la vente des instruments servant à reproduire mécaniquement des airs de musique empruntés au domaine privé ne sont pas considérés comme constituant le fait de contrefaçon musicale.

4° L'accord commun prévu à l'article 14 de la convention est déterminé ainsi qu'il suit :

L'application de la convention aux œuvres non tombées dans le domaine public au moment de sa mise en vigueur aura lieu suivant les stipulations y relatives contenues dans les conventions spéciales existantes ou à conclure à cet effet.

A défaut de semblables stipulations entre pays de l'union, les pays respectifs régleront, chacun pour ce qui le concerne, par la législation intérieure, les modalités relatives à l'application du principe contenu à l'article 14.

5° L'organisation du bureau international prévu à l'article 16 de la convention sera fixée par un réglement que le Gouvernement de la Confédération suisse est chargé d'élaborer.

La langue officielle du bureau international sera la langue française.

Le bureau international centralisera les renseignements de toute nature relatifs à la protection des droits des auteurs sur leurs œuvres littéraires et artistiques. Il les coordonnera et les publiera. Il procédera aux études d'utilité commune intéressant l'Union et rédigera, à l'aide des documents qui seront mis à sa disposition par les diverses administrations, une feuille périodique, en langue française, sur les questions concernant l'objet de l'Union. Les gouvernements des pays de l'Union se réservent d'autoriser, d'un commun accord, le bureau à publier une édition dans une ou plusieurs autres langues pour le cas où l'expérience en aurait démontré le besoin.

Le bureau international devra se tenir en tout temps à la disposition des membres de l'Union pour leur fournir, sur les questions relatives à la protection des œuvres littéraires et artistiques, les renseignements spéciaux dont ils pourraient avoir besoin.

L'administration du pays où doit siéger une conférence préparera, avec le concours du bureau international, les travaux de cette conférence.

Le directeur du bureau international assistera aux séances des conférences et prendra part aux discussions sans voix délibérative. Il fera sur sa gestion un rapport annuel qui sera communiqué à tous les membres de l'Union.

Les dépenses du bureau de l'Union internationale seront supportées en commun par les pays contractants. Jusqu'à nouvelle

décision, elles ne pourront pas dépasser la somme de soixante mille francs par année. Cette somme pourra être augmentée au besoin par simple décision d'une des conférences prévues par l'article 17.

Pour déterminer la part contributive de chacun des pays dans cette somme totale des frais, les pays contractants et ceux qui adhéraient ultérieurement à l'Union seront divisés en six classes contribuant chacune dans la proportion d'un certain nombre d'unités, savoir :

1ère classe	25 unités
2e —	20 —
3e —	15 —
4e —	10 —
5e —	5 —
6e —	3 —

Ces coefficients seront multipliés par le nombre des pays de chaque classe, et la somme des produits ainsi obtenus fournira le nombre d'unités par lequel la dépense totale pourra être divisée. Le quotient donnera le montant de l'unité de dépenses.

Chaque pays déclarera, au moment de son accession, dans laquelle des susdites classes il demande à être rangé.

L'administration suisse préparera le budget du bureau et en surveillera les dépenses, fera les avances nécessaires et établira le compte annuel qui sera communiqué à toutes les autres administrations.

6° La prochaine conférence aura lieu à Paris dans le délai de quatre à six ans, à partir de l'entrée en vigueur de la convention.

Le gouvernement français en fixera la date dans ces limites, après avoir pris l'avis du bureau international.

7° Il est convenu que, pour l'échange des ratifications prévu à l'article 21, chaque partie contractante remettra un seul instrument, qui sera déposé, avec ceux des autres pays, aux archives du gouvernement de la confédération suisse. Chaque partie recevra en retour un exemplaire du procès-verbal d'échange des ratifications signé par les plénipotentiaires qui y auront pris part.

Le présent protocole de clôture, qui sera ratifié en même temps que la convention conclue à la date de ce jour, sera considéré comme faisant partie intégrante de cette convention, et aura même force, valeur et durée.

Procès-Verbal de Signature.

1° En ce qui concerne l'accession des colonies ou possessions étrangères prévues à l'article 19 de la convention.

Les plénipotentiaires de Sa Majesté catholique le roi d'Espagne réservent pour leur gouvernement la faculté de faire connaître sa détermination au moment de l'échange des ratifications.

Le plénipotentiaire de la République française déclare que l'accession de son pays emporte celle de toutes les colonies de la France.

Les plénipotentiaires de Sa Majesté Britannique déclarent que l'accession de la Grande-Bretagne à la convention pour la protection des œuvres littéraires et artistiques comprend le Royaume-Uni de la Grande-Bretagne et d'Irlande et toutes les colonies et possessions étrangères de Sa Majesté Britannique.

Ils réservent toutefois au Gouvernement de Sa Majesté Britannique la faculté d'en annoncer en tout temps la dénonciation séparément pour une ou plusieurs des colonies ou possessions suivantes, en la manière prévue par l'article 20 de la convention, savoir : les Indes, le Dominion du Canada, Terre-Neuve, le Cap, Natal, la Nouvelle-Galles du Sud, Victoria, Queensland, la Tasmanie, l'Australie méridionale, l'Australie occidentale et la Nouvelle-Zélande.

2° En ce qui concerne la classification des pays de l'Union au point de vue de leur part contributive aux frais du bureau international (chiffre 5 du protocole de clôture).

Les plénipotentiaires déclarent que leurs pays respectifs doivent être rangés dans les classes suivantes, savoir :

Allemagne	dans la	1re	classe
Belgique	—	3e	—
Espagne	—	2e	—
France	—	1re	—
Grande-Bretagne	—	1re	—
Haïti	—	5e	—
Italie	—	1re	—
Suisse	—	3e	—
Tunisie	—	6e	—

Le plénipotentiaire de la République de Libéria déclare que les pouvoirs qu'il a de son Gouvernement l'autorisent à signer la Convention, mais qu'il n'a pas reçu d'instructions quant à la classe où le pays entend se ranger au point de vue de sa part contributive aux frais du bureau international. En conséquence, il réserve sur cette question la détermination de son gouvernement, qui la fera connaître lors de l'échange des ratifications.

---

b) Textes adoptés par la conférence de Paris.

I

Acte additionnel

du 4 mai 1896

modifiant les articles 2, 3, 5, 7, 12 et 20 de la convention du 9 septembre 1886 et les numéros 1 et 4 du protocole de clôture y annexé.

ARTICLE PRMIER

La *convention internationale* du 9 septembre 1886 est modifiée ainsi qu'il suit:

I. — *Article 2.* Le premier alinéa de l'article 2 aura la teneur suivante:

«Les auteurs ressortissant à l'un des pays de l'Union, ou leurs ayants-cause, jouissent, dans les autres pays, pour leurs œuvres, soit non publiées, soit publiées pour la première fois dans un de ces pays, des droits que les lois respectives accordent actuellement ou accorderont par la suite aux nationaux.»

Il est, entre outre, ajouté un cinquième alinéa ainsi conçu:

«Les œuvres posthumes sont comprises parmi les œuvres protégées.»

II. — *Article 3.* L'article 3 aura la teneur suivante:

«Les auteurs ne ressortissant pas à l'un des pays de l'Union, mais qui auront publié ou fait publier, pour la première fois, leurs œuvres littéraires ou artistiques dans l'un de ces pays, jouiront, pour ces œuvres, de la protection accordée par la Convention de Berne et par le présent Acte additionnel.»

III. — *Article 5.* Le premier alinéa de l'article 5 aura la teneur suivante :

«Les auteurs ressortissant à l'un des pays de l'Union, ou leurs ayants-cause, jouissent, dans les autres pays, du droit exclusif de faire ou d'autoriser la traduction de leurs œuvres pendant toute la durée du droit sur l'œuvre originale. Toutefois, le droit exclusif de traduction cessera d'exister lorsque l'auteur n'en aura pas fait usage dans un délai de dix ans à partir de la première publication de l'œuvre originale, en publiant ou en faisant publier, dans un des pays de l'Union, une traduction dans la langue pour laquelle la protection sera réclamée.»

IV. — *Article 7.* L'article 7 aura la teneur suivante :

«Les romans-feuilletons, y compris les nouvelles, publiés dans les journaux ou recueils périodiques d'un des pays de l'Union, ne pourront être reproduits, en original ou en traduction, dans les autres pays, sans l'autorisation des auteurs ou de leurs ayants-cause.

«Il en sera de même pour les autres articles de journaux ou de recueils périodiques, lorsque les auteurs ou éditeurs auront expréssément déclaré, dans le journal ou le recueil même où ils les auront fait paraître, qu'ils en interdisent la reproduction. Pour les recueils, il suffit que l'interdiction soit faite d'une manière générale en tête de chaque numéro.

«A défaut d'interdiction, la reproduction sera permise à la condition d'indiquer la source.

«En aucun cas, l'interdiction ne pourra s'appliquer aux articles de discussion politique, aux nouvelles du jour et aux *faits divers.*»

V. — *Article 12.* L'article 12 aura la teneur suivante :

«Toute œuvre contrefaite peut être saisie par les autorités compétentes des pays de l'Union où l'œuvre originale a droit à la protection légale.

«La saisie a lieu conformément à la législation intérieure de chaque pays.»

VI. — *Article 20.* Le deuxième alinéa de l'article 20 aura la teneur suivante :

«Cette dénonciation sera adressée au Gouvernement de la Confédération suisse. Elle ne produira son effet qu'à l'égard du pays qui l'aura faite, la Convention restant exécutoire pour les autres pays de l'Union.»

ARTICLE 2

Le protocole de clôture annexé à la Convention du 9 septembre 1886 est modifié ainsi qu'il suit :

I. — *Numéro 1.* Ce numéro aura la teneur suivante :

«1° Au sujet de l'article 4, il est convenu ce qui suit :

«A. — Dans les pays de l'Union où la protection est accordée non seulement aux plans d'architecture, mais encore aux œuvres d'architecture elles-mêmes, ces œuvres sont admises au bénéfice des dispositions de la Convention de Berne et du présent Acte additionnel.

«B. — Les œuvres photographiques et les œuvres obtenues par un procédé analogue sont admises au bénéfice des dispositions de ces actes, en tant que la législation intérieure permet de le faire, et dans la mesure de la protection qu'elle accorde aux œuvres nationales similaires.

«Il est entendu que la photographie autorisée d'une œuvre d'art protégée jouit, dans tous les pays de l'Union, de la protection légale, au sens de la Convention de Berne et du présent Acte additionnel, aussi longtemps que dure le droit principal de reproduction de cette œuvre même, et dans les limites des conventions privées entre les ayants droit.»

II. — *Numéro 4.* Ce numéro aura la teneur suivante :

«4° L'accord commun prévu à l'article 14 de la Convention est déterminé ainsi qu'il suit :

«L'application de la Convention de Berne et du présent Acte additionnel aux œuvres non tombées dans le domaine public dans leur pays d'origine au moment de la mise en vigueur de ces actes, aura lieu suivant les stipulations y relatives contenues dans les Conventions spéciales ou à conclure à cet effet.

«A défaut de semblables stipulations entre pays de l'Union, les pays respectifs régleront, chacun pour ce qui le concerne, par la législation intérieure, les modalités relatives à l'application du principe contenu dans l'article 14.

«Les stipulations de l'article 14 de la Convention de Berne et du présent numéro du Protocole de clôture, s'appliquent également au droit exclusif de traduction, tel qu'il est assuré par le présent Acte additionnel.

«Les dispositions transitoires mentionnées ci-dessus sont applicables en cas de nouvelles accessions à l'Union.»

Article 3

Les pays de l'Union qui n'ont point participé au présent Acte additionnel seront admis à y accéder en tout temps sur leur demande. Il en sera de même pour les pays qui accéderont ultérieurement à la Convention du 9 septembre 1886. Il suffira, à cet effet, d'une notification adressée par écrit au Conseil fédéral suisse, qui notifiera à son tour cette accession aux autres Gouvernements.

Article 4

Le présent Acte additionnel aura même valeur et durée que la Convention du 9 septembre 1886.

Il sera ratifié et les ratifications en seront échangées à Paris dans la forme adoptée pour cette Convention, aussitôt que faire se pourra, et au plus tard dans le délai d'une année.

Il entrera en vigueur, trois mois après cet échange, entre les Pays qui l'auront ratifié.

II

Déclaration

du 4 mai 1896

interprétant certaines dispositions de la Convention de Berne du 9 septembre 1886 et de l'Acte additionnel signé à Paris le 4 mai 1896.

1° Aux termes de l'article 2, alinéa 2, de la Convention, la protection assurée par les actes précités dépend uniquement de l'accomplissement, dans le pays d'origine de l'œuvre, des conditions et formalités qui peuvent être prescrites par la législation de ce pays. Il en sera de même pour la protection des œuvres photographiques mentionnées dans le numéro 1, lettre B, du Protocole de clôture modifié.

2° Par œuvres *publiées,* il faut entendre les œuvres *éditées* dans un des pays de l'Union. En conséquence, la représentation d'une œuvre dramatique ou dramatico-musicale, l'exécution d'une œuvre musicale, l'exposition d'une œuvre d'art, ne constituent pas une *publication* dans le sens des actes précités.

3° La transformation d'un roman en pièce de théâtre, ou d'une pièce de théâtre en roman, rentre dans les stipulations de l'article 10.

Les pays de l'Union qui n'ont point participé à la présente Déclaration seront admis à y accéder en tout temps, sur leur demande. Il en sera de même pour les pays qui accéderont, soit à la Convention du 9 septembre 1886, soit à cette Convention et à l'Acte additionnel du 4 mai 1896. Il suffira, à cet effet, d'une notification adressée par écrit au Conseil fédéral suisse, qui notifiera à son tour cette accession aux autres Gouvernements.

La présente Déclaration aura même valeur et durée que les actes auxquels elle se rapporte.

Elle sera ratifiée et les ratifications en seront échangées à Paris dans la forme adoptée pour ces actes, aussitôt que faire se pourra, et au plus tard dans le délai d'une année.

Inhalt.

Pag.

Dritter Teil.

Vierter Teil.

Anhang.



